# التيار الإسلامي
## في
## القصيدة الأموية

تأليف
الدكتورة مي يوسف خليف
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٣

الناشر
دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين المهراني - الفجالة

# إهداء

إلى رائد رحلتنا
عبر دروب تراثنا
الشعرى القديم
إلى الدكتور يوسف خليف
أبى وأستاذى .

# بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

كان ظهور الإسلام بعثاً جديداً للحياة العربية فى شتى جوانبها ، أعاد تشكيلها تشكيلاً جديداً ، وأعاد صياغتها صياغة جديدة تغير معها كل شئ فيها . فلم يكن الإسلام ثورة دينية فحسب ، وإنما كان ثورة سياسية واجتماعية واقتصادية أيضاً ، وكان - مع هذا كله - ثورة أدبية غيرت من الصورة القديمة التى استقرت فى المجتمع الأدبى الجاهلى منذ أن أرسى الرواد الأوائل تقاليد القصيدة العربية وأصولها الثابتة التى تلقتها من بعدهم أجيال الشعراء يؤصلون لها ، ويرفعون من قواعدها ، حتى ارتفع البناء الفنى على أيدى أولئك الشوامخ الذين حركوا الحياة الأدبية من حولهم ، وأعطوها صورتها الناضجة التى أبدعتها عبقرياتهم الخلاقة . ثم كان ظهور الإسلام ، وأشرقت الجزيرة العربية بنور ربها ، وبدأت الثورة الأدبية تشق طريقها فى المجتمع الجديد ، لتتحول بالصورة القديمة إلى صورة جديدة مؤذنة بظهور القصيدة الإسلامية لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى .

وبدأت التجارب الأولى على أيدى شعراء المدينة بعد هجرة النبى ﷺ إليها . وكانت البداية مع تلك المعركة الفنية الضارية التى اشتعلت بينهم وبين شعراء مكة فى جدلهم العنيف حول الدين الجديد الذى اتخذ من المدينة قاعدة له مهدداً الوثنية الجاهلية فى أعتى معاقلها .. فى مكة . وظهرت فى المدينتين المقدستين : مكة حامية الوثنية الجاهلية ، والمدينة حامية الدين الجديد ، مدرسان فنيتان كان لهما دورهما الكبير فى الحياة الأدبية فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الإسلام: مدرسة مكة أو المدرسة الكلاسيكية القديمة ، ومدرسة المدينة أو المدرسة الكلاسيكية الجديدة . وأخذت العناصر الإسلامية الجديدة تتداخل فى البناء الفنى مع العناصر الجاهلية القديمة ، وتتدفع فى القصيدة العربية تياران : تيار جاهلى موروث ، وتيار إسلامى مستحدث .

ولكن على الرغم من تداخل العناصر الإسلامية فى البناء الفنى للقصيدة العربية الجديدة ، فإنها لم تكن بقادرة على أن تلقى العناصر الجاهلية القديمة التى أثبتت قدرتها على البقاء ومعايشة التجربة الجديدة ، فظل للموروث الفنى الجاهلى سلطانه القوى على الشعراء الذين بدأوا الخطوات الأولى من هذه التجربة ، فلم ينجحوا تماماً فى وضع الصورة النهائية للقصيدة الإسلامية ، ربما لأنهم كانوا قد بلغوا درجة من النضج الفنى فى العصر الجاهلى لا يستطيعون معها إسقاطها من حياتهم الفنية ليبدأوا من جديد أو ليعودوا من جديد إلى نقطة البداية ، أو ربما لأن القصيدة العربية التى طلع الإسلام عليها كانت قد بلغت قمة نضجها ، واستقرت لها أصولها وتقاليدها الفنية ، فلم يكن من اليسير عليهم أن يخلّفوها وراءهم ليبدأوا رحلة جديدة مع قصيدة جديدة منبتّة الصلة بالرحلة القديمة التى استمرت على طريق الفن قرابة قرنين من الزمان ، هما عمر الشعر الجاهلى حتى جاء الله بالإسلام . وهكذا لم يستطع هؤلاء الرواد الأوائل للقصيدة الإسلامية أن يبلغوا بالتجربة الجديدة مداها ، فلم تتغير القصيدة العربية التغيير الجذرى الذى يضعها فى صورة إسلامية خالصة .

وتستمر الرحلة الجديدة فى طريقها بعد استقرار الأمر لبنى أمية ، وتستمر معها محاولات التجديد التى راحت تتقدم فى خطى ثابتة متصلة بعد أن استقام أمامها الطريق ، واستقرت تحت أقدامها الأرض التى اهتزت مع الرجة الإسلامية العنيفة ، وأخذت الرؤية الفنية تتضح أمام الشعراء . ويبدأ الشعر حركته نحو « التطور والتجديد » ، وتبدأ عملية مزاوجة فنية بارعة بين التيار الجاهلى الموروث الذى خضع لمحاولة إحيائية جادة تكفّل بها كبار شعراء العصر، والتيار الإسلامى المستحدث الذى وجد فيه هؤلاء الشعراء معجماً فنياً ثرياً راحوا يستمدون منه مادة تعبيرية وتصويرية على قدر كبير من الطرافة والجدة ، أعطت عملية المزاوجة هذه ما كانوا يريدونه لها من رصيد جديد يتزودون به فى حركتهم نحو « التطور والتجديد » ، ويتيح لهم تحقيق معادل جديد للإحيائية التى كان الموروث الجاهلى يتيحها لهم . وأخذ التيار الإسلامى يتدفع فى قوة

وعنف وحيوية فى القصيدة الأموية ليصل بهذه المزاوجة الفنية إلى أقصى مداها. والحقيقة التى تؤكدها النصوص ، والتى يحاول هذا البحث إثباتها ، هى أن هذا التيار الإسلامى لم يظهر فى عصر من عصور الشعر العربى مثلما ظهر فى العصر الأموى ، وأن روافده المتعددة الزاخرة بالعطاء لم تتغلغل فى القصيدة العربية مثلما تغلغلت فى أعماق القصيدة الأموية ، اختلاف لم يكن منه بد فى مدى هذا التأثير ، وأبعاد هذا التجديد ، على مستوى الموضوعات المختلفة التى شغلت المجتمع الأدبى فى هذا العصر .

من الطبيعى إذن أن تتفاوت شدة اندفاع هذا التيار الإسلامى فى القصيدة الأموية على مستوى موضوعاتها شدة وضعفاً ، فقد كانت هناك الموضوعات التقليدية التى ظلت محتفظة بنفوذها القديم بين حالات من التقديس لها ، والتى ظلت تفرض نفسها على الشعراء قطعاً فنية غالية من التراث الفنى لا يجوز التفريط فيها ، كمقدمات الأطلال وغيرها من المقدمات ، وكحديث الرحلة وما يتصل به من وصف الإبل والصحراء وحيوانها الوحشى ومشاهد الصيد فى أعماقها البعيدة وكانت هناك موضوعات تطورت مع الحياة الجديدة وما أصابها من تطور الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، وإن تكن ظلت محتفظة بقدر غير قليل من الرصيد الموروث ، كشعر المدح والهجاء والغزل وشعر الصعاليك واللصوص . وكانت هناك - بعد ذلك - موضوعات جديدة ظهرت لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى ، ولم تكن لها سابقة فى الشعر الجاهلى ، كالشعر السياسى وشعر الفرق الدينية وشعر الزهد . ومن الطبيعى أن يخلق هذا التفاوت موقفاً فنياً جديداً يحتاج إلى استشارة النص الأدبى فى محاول لتبيُّن أبعاد هذا الموقف وحدوده ودوره فى ظهور « الكلاسيكية الجديدة » التى ظهرت فى هذا العصر . وهى محاولة تشكل هدفاً آخر من أهداف هذا البحث .

وعلى هذا بدأ البحث طامحاً إلى الوقوف على تلك الملامح الجديدة التى ظهرت فى القصيدة الأموية فى استجابتها للمؤثرات الإسلامية التى حملها معه التيار الإسلامى فى تدفُّعه الذى غطى الأرض العربية كلها ، وإلى تبين مدى

هذه الاستجابة فى مجالات الشعر المختلفة على اختلاف مستوياتها التقليدية والمتطورة والجديدة . والبحث يبدأ من حيث انتهى الأستاذ الدكتور شوقى ضيف فى كتابه عن « التطور والتجديد فى الشعر الأموى » ، لأنه يبدأ من النتائج التى انتهى إليها هذا التطور ليتبين آثارها فى البناء الفنى للقصيدة الأموية فى صورته الكلية ، ثم فى جزئياته وتفاصيله ، فهو بحث يسعى إلى تحليل النص فنياً للكشف عن آثار هذا التيار الإسلامى فى الصورة العامة للقصيدة ، وكيف كان يتحكم فى مواقف الشعراء من الموضوعات المختلفة التى نظموا فيها ، وما أحدثه من تحول أو تغير أو تعديل أو إضافة من خلال هذه المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ، أو بين التيار التراثى الجاهلى والتيار الإسلامى الجديد ، أو - بعبارة أخرى - بين « الثابت » و « المتحول » .

ومن هنا بدت هذه الدراسة فى حاجة إلى أن تسلك نحو أهدافها مسارين : يمضى الأول نحو تبين الموقف العام ، وتحديد مسالكه من خلال حركة التيار الإسلامى فيه قوة أو ضعفاً ، سلباً أو إيجاباً ، ويمضى الآخر نحو الكشف عن الأدوات التى تعامل الشعراء من خلالها مع هذا الموقف ، والعناصر التى شكلته ، والمعالم التى حددت مسالكه ، فيقف عند الجزئيات والتفاصيل التى تداخلت فى البناء الفنى للقصيدة من خلال الروافد المتعددة التى انبعثت عن هذا التيار ، حاملة معها عطاءه الوفير إلى القصيدة الجديدة . وكأنما يبدو المسار الأول عملية استكشاف للطريق ، ويبدو المسار الآخر عملية تنقيب عن آثاره وكنوزه ، ومن خلال هذين المسارين تحددت الصورة العامة للمنهج الذى سارت فيه هذه الدراسة .

أما الصورة التفصيلية لهذا المنهج فقد حددتها طبيعة التطور الذى أصاب الشعر العربى فى هذا العصر ، أو - بعبارة أخرى - طبيعة حركة هذا الشعر على طريق تطوره ، وما ترتب على ذلك من إعادة توزيعه الموضوعى على بيئاته الأدبية فى المجتمع الإسلامى الجديد ، فقد دخل على مراكز الشعر فى هذا المجتمع اختلفت معه عن مراكزها الأولى فى المجتمع الجاهلى ، كما تراجعت

بعض موضوعاته عن مكانتها القديمة ، وتوقف بعضها عن المضى فى الطريق الفنى أو التحرك معه ، فى حين تقدم بعضها الآخر جديداً أو متطوراً وواصل حركته على هذا الطريق .

ومعروف أن مراكز الشعر الأساسية فى هذا العصر الأموى تركزت فى أربع بيئات أدبية : الشام والعراق والحجاز ونجد ، حيث ظهر كبار شعرائه الذين وجهوا الحركة الأدبية فيه ، وطبعوها بطوابعهم المميزة ، وغيروا من القيم الفنية الموروثة بما خلقوا من قيم جديدة ، وبما راحوا يحورونه فى مجالات الشعر القديمة وقد استطاع هؤلاء الكبار بعبقرياتهم الخلاقة ومواهبهم المبدعة أن يفرضوا أنفسهم على المجتمع الأدبى من حولهم ، ويستقطبوا الحركة الفنية فيه ، ويصبحوا معالمه الكبرى ومثله الفنية العليا . ومن المعروف أن جريراً والفرزدق والأخطل ، وهم أكبر هؤلاء الكبار ، نهضوا بفنَّيْن من فنون الشعر العربى ، واستطاعوا أن يرتفعوا بهما إلى مكان الصدارة ، وهما المدح والهجاء اللذان تحوَّلا على أيديهم ليصبحا الفنين الأساسين فى مجتمعهم الأدبى . ومعروف أن شعر المدح اتخذ من بيئة الشام حيث القصر والخليفة منطقة نشاط خصب له ، ينتثر فيها العطاء ، وتتساقط عليه أسراب الشعراء الطامحة إلى المجد الأدبى، الطامعة فى الثراء المادى . ومعروف أيضاً أن شعر الهجاء انحاز – تحت ظروف اجتماعية وسياسية – إلى بيئة العراق ، ليتخذ من سوقيها الكبيرتين : المربد فى البصرة ، والكناسة فى الكوفة ، مسرحين أدبيين تحول الهجاء فوقهما من صورته القديمة إلى صورة جديدة هى النقائض .

ووراء هذين الفنين ظهر لونان متقابلان من الغزل احتلا مكانة الصدارة فى البيئتين اللتين ظهرا فيهما : الغزل اللاهى أو الحضارى الذى ظهر فى بيئة المدن الحجازية ، ومثَّله عمر والعرجى والأحوص ، والغزل العذرى أو البدوى الذى ظهر فى بيئة البادية ، بادية نجد والحجاز ، ومثَّله شعراء هذا اللون من الغزل ، وعلى رأسهم جميل بثينة وقيس لبنى ومجنون ليلى .

ومعنى هذا أن المجتمع الأدبى فى عصر بنى أمية شُغل بصورة أساسية بهذه الفنون الأربعة الكبرى التى استأثرت بكل ما يملكه كبار شعراء العصر واللامعون فيه من طاقات ومواهب ، وأن هذه الفنون الأربعة هى التى أعطت العصر طوابعه الأدبية ، وهى التى خلعت على المجتمع الأدبى فيه ملامحه وقسماته المميزة له ، ومن ورائها شعراؤها الذين وجهوا الحركة الأدبية فيه ، وحددوا اتجاهاتها ومسالكها ، وخلفوا من بعدهم أكبر رصيد فنى من تراث هذا العصر . وأما ما وراءها من فنون فقد كانت إما فنوناً صغرى عاشت على هامش المجتمع الأدبى ، ولم تستطع أن تصل إلى مركز الصدارة التى احتلته هذه الفنون الأربعة ، وإما فنوناً جانبية أخذت مكانتها من خلال هذه الفنون الكبرى ، وعاشت إلى جوارها مرتبطة بها أو مكملة لها .

فشعر الفخر الذى كان يمثل فى المجتمع الجاهلى فناً له تميزه وأهميته ، لأنه كان فرصة متاحة لشعراء ذلك العصر ليعبروا من خلاله عن إحساسهم بأنفسهم وبقبائلهم ، انطلاقاً من إيمانهم بعنصريتهم من ناحية ، وبعصبيتهم القبلية من ناحية أخرى ، أخذ يفقد دوره هذا القديم فى المرحلة الأولى من تاريخ الإسلام حيث لا تفاخُر بالأنساب والأحساب ، ولا صراع حول العصبيات ، حتى إذا ما قامت الدولة الأموية ، وعادت معها هذه العصبيات مرة أخرى إلى الحياة العربية عاد الفخر معها ، ولكنه لم يبعث كما خلق أول مرة ، وإنما بعث خلقاً آخر ، فقد ارتبط بشكل ملحوظ بقصيدة النقائض التى ظهرت من خلال هذه العصبيات ، والتى وجدت فى تاريخها الجاهلى رصيداً ثرياً تستمد منه كثيراً من مادتها الموضوعية فى حوارها الملتهب بين شعرائها .

وأما الوصف فقد ظل محتفظاً بمكانه الذى وجده لنفسه منذ العصر الجاهلى أبياتاً أو قطعاً تظهر بين أقسام القصيدة ، مرتبطاً أكثر ما كان يرتبط بحديث الرحلة فى الصحراء الذى كان مرتبطاً بدوره بوصف الناقة لتكون جسراً يعبر عليه الشاعر من مقدمته إلى موضوعه . وإذا استثنينا الرجاز الذين اقترب وصف الصحراء عندهم من أن يكون موضوعاً مستقلاً ، وللرجاز عالمهم الفنى

المختلف عن عالم الشعراء ، أو - كما قول أبو العلاء فى « رسالة الغفران » - جنتهم الخاصة بهم فإن الوصف لم يجد له مكاناً مستقلاً بين فنون الشعر الكبرى فى هذا العصر . وربما كان ذو الرمة هو الخروج الوحيد على هذا الحكم ، لأنه نهض بوصف الصحراء نهضة واسعة ، وتحول به إلى موضوع مستقل له كيانه المتميز فى شعره .

وكذلك الشأن مع الرثاء ، فقد ظل محتفظاً بدوره الذاتى الهادئ فى المجتمع الأدبى الصاخب من حوله ، وظل محصوراً داخل دائرته المحدودة التى كانت له من قبل ، موضوعاً لم يكن دائماً على بال الشعراء ، وإنما كانوا يتذكرونه ويعودون إليه كلما ذكرتهم مفاجآت القدر ذلك المصير المحتوم الذى قدره الله على الإنسان فى الحياة .

ويبقى بعد هذا موضوعات متقابلان ، وكأنهما وجهان « لعملة الحياة » الواحدة : أما أحدهما فقد كانت له جذور جاهلية قديمة ، ولكنها اجتثت من فوق الأرض فى المرحلة الأولى من تاريخ الإسلام ، ثم عادت حين أنبتتها الأرض الأموية نباتاً مختلفاً عن النبات الجاهلى القديم ، وهو شعر اللصوص والصعاليك الذين ظهروا فى المجتمع الأموى وقد اختلفت دوافع حركتهم وأهدافها وأساليبها عن أسلافهم من صعاليك المجتمع الجاهلى . وأما الآخر فهو نبت إسلامى جديد لا صلة له بأصول جاهلية قديمة ، لأنه نشأ نشأة إسلامية خالصة ، ثم نما وامتد وطالت فروعه فى ظل الإسلام ، وهو شعر الزهد الذى بدأت بواكيره فى الظهور فى العصر الإسلامى ، ثم مضى فى تطوره فى العصور التالية . ومع ذلك فإن هذين الموضوعين اللذين يمثل أحدهما صراعاً شاقاً طامعاً فى الحياة ، ويمثل الآخر انسحاباً هادئاً يائساً من الحياة ، عاشا فى دائرتين محدودتين بهما ، بل مغلقتين عليهما ، فلم يكن لهما دور بارز فى تحريك الحياة الأدبية فى هذا العصر ، وكأنما قنعا بدورهما الخاص المحدود على هامش الحياة سلباً أو إيجاباً ، فلم يظهر فيهما شعراء كبار كان لهم تأثيرهم فى

المجتمع الأدبى من حولهم ، وأيضاً لم يشارك فيهما كبار شعراء العصر الذين وجهوا الحياة الأدبية فيه ، واستقطبوا من حولهم اتجاهاتها وشعراءها .

وينتهى بى المطاف عند موضوع تعمدت أن أوجل الحديث عنه ، لأنه يتخذ مكانه بين موضوعات الشعر المختلفة فى « منزلة بين المنزلتين » ، وهو شعر الفِرَق السياسية ، فهو موضوع لم يحتل مع الموضوعات الأربعة الكبرى مكان الصدارة ، ولم يحفل به كبار شعراء العصر كما حفلوا بهذه الموضوعات ، ولكنه أيضاً لم يتراجع ولم يتضاءل بحيث يوضع بين الموضوعات الصغرى أو الموضوعات الجانبية ، فقد كان موضوعاً اتسعت دائرته اتساعاً نسبياً ، نظراً لتعدد أحزاب المعارضة التى نهض شعراؤها للدفاع عن نظرياتها السياسية . ومن الحق أنه ارتبط – فى بعض جوانبه – بشعر المدح الذى أداره شعراء الحزب الحاكم حول شخصية الخليفة الذى كان يمثل فى نظرهم رأس هذا الحزب وقمة السلطة الحاكمة ، وحول أحقيته فى الخلافة وشرعية هذا الحق له ، كما أداروه – من ناحية أخرى – حول موقف أحزاب المعارضة من قضية الخلافة وسياسة الدولة ، ولكن من الحق أيضاً أنه ظل – على الرغم من ذلك – يمثل موضوعاً مستقلاً متميزاً له شعراؤه الذين تخصصوا له . ومن هنا يبدو فى موقع مختلف عن الموضوعات الأخرى الكبرى والصغرى على السواء .

على أساس هذا التوزيع لموضوعات الشعر الأموى ، رأيت أن أجعل وقفتى الأساسية مع الموضوعات الأربعة الكبرى : الغزل العذرى البدوى ، والغزل الحجازى الحضارى ، والمدح ، والهجاء ، على أن أضم إلى دراسة هذين اللونين من الغزل دراسة رأيت أنها ضرورية لاستكمال لوحة الغزل ، وهى دراسة المقدمات ، لأنها – فى الحقيقة – اللون الأول فى هذه اللوحة ، وبدونها تبدو اللوحة ناقصة بتراء كأنها فقدت بدايتها . ولذلك رأيت أن أضم الألوان الثلاثة فى باب واحد ، حتى تبدو اللوحة كاملة فى معرض واحد ، وأن أفرد لكل لون منها فصلاً ، وأن أوزع اللوحتين الأخريين : لوحة المدح ولوحة الهجاء على بابين كل منهما فى فصلين ، ليتحقق لى المضى فى المسارين اللذين أشرت إليهما ،

واتخذت منهما المجالين اللذين تحركت فيهما : الموقف العام ، وأدوات المعالجة . أما الموضوعات الصغرى فقد رأيت أن أجمعها فى فصل ختامى أستكمل به عرض الصور الكاملة لحركة الشعر فى العصر كله . وأما شعر الفِرق فقد رأيت أن أكتفى بما ورد من إشارات إليه فى دراستى للمدح ، اقتناعاً منى بأن دراسات أخرى ممتازة سبقتنى إلى دراسته ، وأخذت على عاتقها هذا العبء فحملته بأمانة ، وغطت جميع جوانبه ، وقامت على تحليل القصيدة السياسية بكل أبعادها ، ولم تترك لى مجالاً جديداً لمناقشتها إلا أن يكون تكراراً يجدر بالبحث أن ينأى عنه ، وبخاصة لأن هذه القصيدة دارت كلها حول محاور إسلامية خالصة ، كانت هى بدورها المحاور التى دارت حولها هذه الدراسات ، فلم تترك لى فرصة لمعالجة جديدة بعيدة عن هذا التكرار . وأقصد الدراستين الرائدتين للأستاذين أحمد الشايب وأحمد الحوفى : تاريخ الشعر السياسى ، وشعر السياسة ، والدراسة الممتازة التى نهض بها الدكتور النعمان القاضى عن شعر الفِرق الإسلامية فى العصر الأموى .

* * *

وبعد ، فأنا أدرك اتساع الموضوع وتشعبه ، وامتداد الآفاق من حولى ، وأدرك أيضاً كثرة مصادره ومراجعه ، ولكن كثرة المصادر والمراجع التى تقف وراء موضوع من الموضوعات – كقلتها – تشكل مشكلة فى دراسته ، فكثرتها تثير من حوله زحاماً فى الآراء على الباحث أن ينفذ من خلاله إلى رأيه الشخصى ، وقلتها تضعه فى شبه فراغ عليه أن يملأه من خلال رؤيته الشخصية وقد رأيت فى مواضع من الدراسة أن أخوض زحام الآراء مع هذه الكثرة من المصادر والمراجع ، وفى مواضع أخرى أن أتفادى الزحام لأعود مباشرة إلى النصوص أستفتيها وأستشيرها . وأمامى فى الموقفين أستاذى الجليل الدكتور شوقى ضيف مثلاً أعلى أتمثله ، ورائداً خبيراً واسع الخبرة سلك الطريق من قبلى ومهد سبله ، وذلل عقباته ، وكشف عن شعابه المجهولة ومسالكه الغامضة ، يمدنى بتوجيهات السديدة ، ويمنحنى خلاصة تجربته العلمية الواسعة العميقة ،

ومعها ذلك الفيض الغامر من مشاعر الأبوة الصادقة ، فله منى أصدق عبارات الشكر ، وأعمق معانى التقدير ، وأطيب آيات الدعاء . والله يجزيه عنى وعن العلم كفاء ما قدمه لى وله .

وتبقى بعد هذا كلمة لا أريد أن أديرها فى صدرى بينى وبين نفسى ، فأنا فخورة بأن أعلنها وأجهر بها ، كلمة أتوجه بها إلى أبى الدكتور يوسف خليف الذى له على فضل الأبوة وفضل الأستاذية ، فهو الذى اتجه بى نحو تراثنا الأدبى الخالد يصلنى به ويشدنى إليه ويحببنى فيه ، وهو الذى مضى - بقلب الأب وعقل الأستاذ - يتابع خطواتى ويرعاها على امتداد الطريق الشاق الطويل الذى قطعته مع هذا الموضوع ، فله منى - أباً وأستاذاً - حبى وتقديرى .

**مى يوسف خليف**

**القاهرة ١٩٩٢**

* * *

# الباب الأول

## فى قصيدة الغزل

- الفصل الأول : المقدمات .
- الفصل الثانى : الغزل البدوى ، والمدرسة العذرية .
- الفصل الثالث : الغزل الحضارى ، والمدرسة الحجازية .

# الفصل الأول

## المقدمات

١ - تمهيد
٢ - الطابع الجديد للمقدمة التقليدية :
أ - حديث الطلل .
ب - مشهد الظعينة .
جـ - لوحات الغزل .
٣ - المؤثرات الإسلامية فى المقدمات .

# تمهيد

سؤال هام يطرح نفسه منذ البداية ليدور من حوله الحوار الأدبى من خلال النص الشعرى ، وهو : إلى أى مدى يمكن تصور التأثير الإسلامى فى الغزل كتيار عاطفى له مقوماته المعقدة والمتداخلة فى أعمال النفس البشرية ثم ما دوره كتيار فنى يتبناه أصحابه من خلال صياغة جمالية متمايزة ؟

يبدو أن المدخل إلى الإجابة لا بد أن يبدأ نظرياً من خلال قانون الحضارات ، وما يحدث بينها من تفاعل إنسانى يضمن لها استمرارية الحياة والبقاء والتطور فمن المعروف - بداية - أن التأثير المادى يعد أبسط درجات التفاعل الحضارى ويليه التحول الفكرى وما يرتبط بأعمال الذهن والعقل ، وفى النهاية يأتى الموقف الشعورى أو العاطفى . وليس ثمة شك فى أن الغزل أو عاطفة الحب لاتكاد تخرج عن كونها جزئية من جزئيات هذا الموقف الشعورى الكلى .

والحقيقة التى يجب أن نقررها منذ البداية أن الإسلام استطاع أن يتعمق نفوس الجاهليين ، فكان قادراً على « تطهيرها » من كثير من ضلالها وفسادها ، وفى الوقت نفسه برزت طاقاته اللانهائية فى شفاء هذه النفوس من كثير من تساؤلاتها الحائرة التى لم تهتد إلى إجابة عنها إلا من خلال الإسلام حين حدثهم ، وأطال الحديث وفصّله ، حول قضية الموت وما وراءه من مصائر مختلفة للبشر ، هى صدى لأعمالهم فى الحياة الدنيا إن خيراً فخير وإن شراً فشر ، ومن ثم رسم لهم مشاهد القيامة والبعث والنشور والجنة والنار والثواب والعقاب وغير ذلك مما ينتظرهم فى العالم الأخروى ، وقد استطاعت كلها أن ترسخ الإجابة الشافية فى نفوسهم عما جهلوه عن اليوم الآخر ، وفكرة الخلود بعد الموت الذى أرهبهم وأخافهم ، ونغص عليهم حياتهم كنهاية للمطاف لا يُدرى ما بعدها .

وإزاء تلك التساؤلات ، وموقف الإسلام منها ، لا نستطيع إلا أن نعترف بأنه قد عالج النفس البشرية من كثير من شرورها ، وأنه استطاع أن يعالج طبيعة

العلاقات التى صاغتها البيئة الجاهلية ، واتخذتها سُنة حياة وقانون معيشة ، يحكم الرجل والمرأة فى طريقة التعامل والسلوك الاجتماعى ، وهى علاقات كانت تتطرف فى بعض الأحيان فتهبط إلى درجة كبيرة بمثالية الشاب الجاهلى حين تنزلق به إلى المتع الجسدية ، وتتحول المرأة إلى مجرد أداة تكاد تفقد قدراً عظيماً من إنسانيتها . ومن هنا تكشفت تلك الملامح الحسية فى الغزل التى شغل بها طرفة بن العبد مع القينة فى حانة الخمر ، وظهرت أيضاً بشكل أكثر فحشاً فى غزل امرئ القيس وغزل الأعشى يوم أن تجاوزا مستوى المعنى الغزلى إلى المستوى الحسى .

وليس مطلوباً فى العمل الفنى أن يتسامى ويرقى إلى درجة الملائكية الشفافة المجردة والمطلقة ، أو أن يتحول بصاحبه إلى حس إلهى ينسحب فيه من مشكلات هذا العالم ، وليس وارداً أيضاً أن يتدنى به إلى درجات سفلى يعكسها الموقف الشيطانى ، أو أن يكون دعاية للرذيلة ، أو إسرافاً فى تصويرها والتركيز على تفصيلاتها . ومن هنا كان طرح صورة الغزل على مستوى شباب الجاهلية يحمل كثيراً من ملامح الإساءة إليهم . ومع هذا لا يمكن أن ننكر تياراً آخر وجد سبيله أيضاً فى حياة الجاهليين ، وهو تيار قريب من حس الشعراء العذريين فى عصر بنى أمية ، وقد وضع أصحابه البذور الأولى لصورة من الغزل العفيف تنأى بهم عن معطيات الحواس إلى حد بعيد ، وتتعامل مع الجانب الروحانى المطلق ، وتتخذ من الملامح المعنوية والنفسية للمرأة العربية لوحة تستعرض من خلالها الحديث الغزلى ، وهو التيار الذى ظهر - بصفة خاصة - عند طائفة الشعراء « المتيمين » الذين يعدون - عند بعض الباحثين - إرهاصاً مبكراً للشعراء « العذريين » فى العصر الأموى [1] على نحو ما نرى عند عنترة بن شداد حين تراءت أمامه صاحبته معادلاً موضوعياً لقضية حريته وانسلاخه من عالم العبيد ، وهى الحرية التى سعى إليها ولم يتوان فى اتخاذ

---

(١) انظر عرضاً لهذه الفكرة فى كتاب الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب .

شتى الوسائل والسبل لتحقيقها ، وبدت له تلك الرؤية المتسامية التى يشرف عليها من آفاق بعيدة ، فكان عالم الحرية - على قداسته فى نفسه - قادراً على أن يطرح ذلك الغزل العفيف الذى أخرجه ترانيم صادقة يشكو فيها هواه ، ولا يكاد يرى الحياة إلا من خلال أمنية لقاء يعيش لها ويكتفى بها ، لينطلق بعدها إلى تصوير مكنونات نفسه وعواطفه وبواعث شعوره وقمة إعجابه بابنة عمه المحصنة على مالها من مكانة فى القبيلة وفى نفسه على السواء .

ويظل الفيصل قائماً بين هذين الاتجاهين ، إذ استطاع تيار الغزل الحسى أن يجرف أمامه ما عداه من تلك الصور العفيفة ، وبقيت أضواء صارخة كثيرة منه تعلن عن نفسها فى كثير من قصائد الشعر الجاهلى ، أو تطل علينا من بين ثنايا أبياته وصوره ، وكأنما أصبحت تلك العاطفة لدى شباب الجاهلية فى حاجة إلى قدر غير قليل من التعديل أو التهذيب أو التوجيه . ومن هنا يصبح طبيعياً أن نتتبع عاطفة الغزل وكيف نماها الإسلام ورعاها ، وإلى أى حد هذبها وأرخى عليها ستائر العفة والطهر فى عصر رسول الله ﷺ ثم عصر الراشدين رضى الله عنهم من بعده ، ليجد هذه المسلك امتداداً طيباً عند كثير من شعراء بنى أمية ، بل ليأخذ شكل مدرسة فنية متميزة لها أصولها ومقوماتها وسماتها الفاصلة فى هذا العصر ، مدرسة تكمل ما صنعه الإسلام حين ربط بين الحب والعفة ، فأضفى عليها السمو والتقدير ، ومن هنا كان إخفاق الحب فى الحياة الإسلامية نوعاً من الاستشهاد ، « أو ليس المحب هو ذلك الشهيد الذى يفتدى بعفته وحيائه حياة الجماعة ومثلها وفضائلها » ؟ [1] .

ولم يأت الإسلام بهذا الموقف الإيجابى فى التسامى بالنفس البشرية إلا من منطق هجومى سلبى كان ضرورياً أن يتبعه مع مسلك الجاهليين الذى ركز كثيراً من صور الفن على وصف المفاتن والمحاسن فى صورها المجسدة التى تخل بقدر بالغ من الاحترام والطهر فى عالم المرأة من خلال علاقة الرجل بها . وكان لهذا

(١) الدكتور شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص ٢١٤ .

التأثير السلبي دوره الإيجابي في الارتقاء بنفوس الشعراء من أصحاب الغزل ، والسمو بغزلهم إلى حياة ملؤها العفة والنقاء وصفاء العاطفة .

وكان من الطبيعي أن يتوقف التيار الغزلي نسبياً في عصر صدر الإسلام ، حتى يقف الشاعر في لحظات تأمل ، يستوحي تلك المعاني الجديدة ويتأملها ، ليأخذ بها أو لينصرف عنها . وهو تأمل لا بد أن يطول لأنه يتعامل مع دخائل النفس البشرية المعروفة بتعقدها وتداخل العواطف والانفعالات في أعماقها . وكانت نتيجة هذا التأمل واستبطان الموقف الجديد ظهور مدارس مختلفة ، بل متناقضة ، في فن الغزل في عصر بني أمية ، كان بعضها امتداداً طبيعياً لمدرسة المتيمين على بساطتها ، وهو امتداد تطاول إلى وضع فلسفة كاملة للحب واتجاه آخر كان أكثر انجذاباً إلى تيارات الحضارة الجديدة بكل مظاهرها المادية ، وظهر عجزه بشكل بارز عن استيعاب القيم الروحية أمام طغيان المظاهر المادية الجارفة التي ملأت أودية بني أمية بلا حساب ، وتهافت عليها عدد هائل من شباب العصر الذين راحوا ينهلون منها ويعلُّون حتى الثمالة .

وعلى هذا كانت الفترة التي سبقت عصر بني أمية هي أقرب ما تكون إلى تبيُّن حقيقة الدوافع الإنسانية من خلال تلك العلاقات المهذبة التي لا يعارضها الدين الجديد بقدر ما ينظمها ويطرحها صورة سامية راقية من صور العلاقات الإنسانية ، وكان على ثمرة هذا الاتجاه أن تنضج ويكتمل لها رونقها وعطاؤها في عصر بني أمية بصفة خاصة .

ولم يقف المد الإسلامي عند هذا الجانب الاجتماعي من التأثير في مجال الغزل ، وتنسيق العلاقة بين الرجل والمرأة وتقنينها وضبطها ، ذلك أن ثمة جانباً نفسياً لا يخفى دوره في المجتمع الجديد ، وهو جانب ارتبط - أكثر ما ارتبط - بمحاولة أصحاب الغزل الاتساق بين مواقفهم الغزلية وبين الدين الجديد وعدم الخروج عليه ، فإذا كان الإسلام لا يكبت العاطفة بقدر ما يسمو بها ، ويمسك بزمامها ، ويحول دون تمددها على حساب غيرها من العواطف ، أو - بمعنى أدق

– على حساب الجوانب الأخرى من الحياة الإنسانية ، فليس ثمة ضرورة للجرى وراء المتعة طالما تعمق الشاعر الإسلامى الحب كعاطفة أقوى منها عند الشاعر الجاهلى ، ومن هنا راح الشاعر الإسلامى « يتعمق مصدرها ويتأملها ، ولايقتصر منها على ما كان عند الجاهلى من حيث مظهرها الخارجى ومن حيث تعبيراتها عن هذا المظهر » (١) .

مثل هذا التعمق لمصادر التجربة وطبيعتها النوعية هو ما يبرر إحجام كثير من شعراء العصر السابق عن الإفراط فى الصورة الغزلية حتى يتم استيعاب الأبعاد المختلفة للتيار الإسلامى من ناحية ، وأيضاً حتى يتم تحقيق الانتصار الجغرافى أو المكانى لهذا التيار من خلال حركة الفتوح من ناحية أخرى . أما وقد انتهت الفتوح إلى مرحلة من الهدوء مع اتساع الإمبراطورية الإسلامية ، وبداية حركة التفاعل الحضارى الواسعة المدى التى فرضت نفسها على المجتمع الجديد ، فقد أصبحت الفرصة مهيأة فى عصر بنى أمية لصياغة أنماط غزلية متنوعة ترضى فى طائفة تلك الحاسة الدينية حيناً ، وترضى فى طائفة أخرى تلك الحواس الحضارية أحياناً أخرى . ومن هنا لا يكاد الموقف النفسى ينتهى بتلك البساطة التى أنهاه بها الدكتور شكرى فيصل حين انتهى إلى أن الإسلام « قد قدّر الحب وأجلّه ، ولكنه نوّع المحبة وشعّب طرقها ، فكان هنالك فى الحياة الإسلامية محبة الله ومحبة المجتمع ومحبة المؤمنين وأخوة المؤمنين وتكامل المسلمين فى الوطن الواحد ، وكان هنالك تعشق الجهاد وإيثار الأهل والفناء فى المكارم والأمجاد » (٢) .

فإذا كان التاريخ يسمح بتلك البساطة فى تحليل الموقف الغزلى فى الفترة الأولى من حياة المجتمع الإسلامى فإن الأمر يبدو أكثر تعقيداً فى عصر بنى أمية الذى ترك لنا بصماته واضحة فى تيارين كبيرين يصبان معاً فى نهر الغزل

---

(١) د . شكرى فيصل : تطور الغزل ص ٢١٣ .

(٢) نفسه ص ٢١٥ .

على الرغم مما بينهما من تباين : تيار الغزل البدوى وتيار الغزل الحضارى ، وكأن كلا التيارين كان تجسيداً لقيمة محددة ينتصر لها أو ينتصر عليها . فإذا سلمنا بهذا الصراع الحضارى المتدفق استطعنا أن نتبين تفريغ هذا الصراع فى هذين الموقفين اللذين عاشا غير متجاورين إلا فى رقعة الزمن ، أما من حيث البعد الجغرافى فإنه لم يكن أقل من هذا التباعد النفسى الذى عاشه شعراء كلا الاتجاهين على حدة ، حتى ليصح أن نحدد التيار العفيف أو العذرى بأولئك البدو الذين اتخذوا من الدين رافداً حضارياً يتسقون من خلاله مع عواطفهم وانفعالاتهم سواء أكانت امتداداً لتيار متيمى الجاهلية أم كانت بداية إسلامية جديدة ، ومعه يصح أن نحدد التيار الحضارى بأولئك الحجازيين الذين انطلقوا ينهلون من منابع الحضارات الوافدة ، ويجنون الثمار المادية لحركة الفتوح بكل ما تركته فى حياة المجتمع الأموى من ترف الحضارة ونعمة الحياة التى عكست صورة ذلك الثراء المادى العريض الذى تمتعت به الدولة الإسلامية .

وعلى هذا النحو يبدو – بداية – أن ثمة تأثيرات متنوعة شهدتها شبه الجزيرة ومعها توزعت نفوس شباب العصر بين القيم الدينية التى تعمقت نفوسهم وسيطرت عليها ، فتحركوا من خلالها يفلسفون حياة الحب ومنهاج الغزل فى جانبه الروحى فحسب ، وكان للرصيد الإسلامى فى نفوس هؤلاء الشعراء قدر وافر لا يخفى ، بل كان أشد ظهوراً فى كل صورهم ومواقفهم ، وحتى إذا صرفنا النظر عن معجمهم الفنى ، فقد انتشر هذا الحس عميقاً فى كل انفعالاتهم التى سجلها وقع القصيدة الغزلية .

وفى مقابل هذا التأثير الإسلامى – بهذه الدرجة من العمق – كانت قدرة شعراء الغزل الحضارى على معايشة روح العصر فى شكلها المادى السريع ، وكان لترف الحياة وقعه فى نفوسهم ، فلم يتورعوا أن يستجيبوا له ، ويعرضوه فى لوحات فنية تعددت فيها العواطف والانفعالات بتعدد فتيات العصر ، وأحس الشاعر الأموى حاجته النفسية إلى أن يكون بطلاً أمام معطيات هذه الحضارة فنهل منها ما استطاع ، واستطاع أن يصهر ما تأثر به فى بوتقة فنه

التى انطلق منها إلى العالم من حوله معلناً أنه قد سجل بطولات غزلية ، وأنه قد استوعب تيار الحضارة أحسن استيعاب .

ومن هنا بدأ التشابه بين شعراء هذا الاتجاه الحضارى وبين غيرهم من شعراء الجاهلية الذين آثروا « الاغتراب » عن مجتمعاتهم سعياً منهم إلى عالم المتعة واللذة الطارئة من أمثال امرئ القيس وطرفة ، ولكن شعراء الحضارة الأموية لم يجدوا فى المجتمع ما يدفعهم إلى هذا النفور الاجتماعى أو ذلك الاغتراب ، بل وجدوا فى البيئة الجديدة ما يذكى مشاعرهم اللاهية المترفة ، فنهلوا منها واتسقوا معها أيما اتساق . ومن هنا تبدو فكرة تقليد عمر بن أبى ربيعة لامرئ القيس فى حاجة إلى مزيد من التأكيد ، إذ تبدو المسألة أقرب إلى توارد خواطر شاعر فرض على نفسه « الاغتراب » وشاعر آخر هيئت أمامه فرص الحياة بنفس الدرجة من اللهو بلا اغتراب ، ومن هنا ظهرت المواقف المتشابهة بين نفسية «الملك الضليل » وبين نفسية شاعر الغزل الأموى فى صورته الحضارية .

وعلى أية حال فإذا سلمنا بأن تأثير الإسلام وتأثير الحضارة المادية قد سارا فى خطين متوازيين ، فإن الأمر الذى لا يخفى أن الموقف الدينى كان أكثر عمقاً فى نفوس شعراء مدرسة الغزل العذرى الذين اتفقت فلسفتهم مع رؤيتهم لعالم الغزل الروحى الذى ينأى عن الحس والفحش ، بينما ظل تأثير عالم الحضارة على قدر بارز من الوضوح فى انتشاره لدى شعراء المدرسة الحضارية التى لم تحرص على تعميق التجارب نفسياً بقدر ما نجحت فى تعميقها مادياً ، فنشرتها ألواناً متعددة ، لكل منها مدلولها على العصر وسرعة إيقاع الحياة فيه ، وكثرة الاختلاط بين مجتمع الرجل والمرأة ، فى مقابل ذلك الانفصال الذى فرضته بيئة العذريين عليهم ، وهذبه الدين الإسلامى . فإذا صح تصوير الموقف على أنه استجابة لصدمة اجتماعية من منظور دينى أو منظور حضارى ، فإن ما يمكن تقريره هنا أن تأثير الإسلام وجد سبيله بشكل أكثر عمقاً عند شعراء البادية . ومن هنا يمكن أن نتصور ما يظهر عندهم من تأثيرات إسلامية - أيًّا كان حجمها - إنما يصدر من واقعية نفسية من خلال الدين ، أما عند شعراء المدرسة

الحضارية فقد يختلف الأمر - كما نتصور أيضاً - إذ يصبح مجرد استجابة للمعجم الإسلامى الذى انتشر وملأ أسماع المجتمع الجديد بألفاظه وصوره . وعلى هذا الأساس لا يصبح الكم فيصلاً فى قياس التأثير الإسلامى عند شعراء الاتجاهين ، بقدر ما تصبح طبيعة التأثير بمدلولاته النفسية أكثر قدرة على تبين حقيقة كل اتجاه منهما .

وعلى هذا الأساس أيضاً انقسم الغزل فى هذا العصر إلى تيارين : تيار عذرى شهدته البادية قوامه ارتباط الحب عند أصحابه بالطهارة والعفة والحياة السامية التى قد تكتفى من التصوير بذكر مواعيد لا وفاء لها أو حتى لقاء لاسبيل إليه ، وتيار حضارى شهدته مدن الحجاز من خلال حس الحضارة فى أكثر الأحيان ، والعودة إلى حس الجاهلية فى قليل منها ، مع شدة الحرص فيما ورثته هذه المدرسة من حس الجاهلية ، إذ خلصته مما علق به من أوشاب حسية متطرفة فى حسيتها ، وأضفت عليه حساً جديداً يشير إلى دماثة العصر وامتلائه بألوان متعددة من الترف .

وقبل العرض التطبيقى والتفصيلى لكل من هذين الاتجاهين يحسن أن نعود إلى ما خلفه لنا شعراء العصر من ذلك التراث الغزلى الضخم الذى شهدته مقدمات قصائدهم فى موضوعات الشعر المختلفة ، إذ تبدو دراسة الغزل العام أو غير المتخصص ، والذى لم يجد مكانه إلا فى مقدمات القصائد ، فى حاجة إلى أن تتصدر الدرس الغزلى ، لعلها تكشف عن مواقف شعرائه من أنفسهم أو من عصرهم أو حتى من موضوعاتهم ، ولعلها أيضاً تضعنا على أول الطريق فى تبين حقيقة الدوافع وأوجه الشبه والاختلاف بين الغزل الذى نظم فى هذا المجال العام وبين حين نظم فى مجال التخصص على المستويين البدوى والحضارى .

* * *

## (١)
# الطابع الجديد للمقدمة التقليدية

أول ما ينبغى ملاحظته وتسجيله فى حديث المقدمات فى الشعر العربى عامة أنها اتخذت من المرأة وعالمها الخاص محوراً ترتكز عليه وتدور حوله ، وربما تنوعت المواقف وتعددت ، وربما كثرت التفاصيل والجزئيات ، ولكنها - فى جملتها - لا تكاد تتجاوز عالم المرأة الذى يصبح طرفاً فى علاقة وثيقة مع عالم الرجل ، وبهذا يصبح ضرورياً أن نتلمس الطابع الإسلامى الذى أثر أساساً فى تنظيم علاقة الرجل بالمرأة حيث قننها وضبطها وهذبها .

ومن هذا التصور يصبح طبيعياً أن ننظر فى حديث الطلل أو مقدمات الغزل والنسيب للتعرف على أبعاد هذا التيار بمظاهره المختلفة ، بل إن حديث الشيب والشباب لا يكاد يخرج عن هذه الدائرة ، إذ تدخل المرأة طرفاً فى قضيته ، وكذلك الحال مع مقدمات الطيف التى تستمد مقوماتها من عالم الحلم أو الخيال وعندها يتحاور الشاعر من خلال هذا العالم مع البعد النفسى للتجربة التى يتمناها ، والتى فرض عليه الواقع تعطيلها أو فشلها .

وقد جمع شعراء العصر فى هذه المقدمات بين الموروث القديم والجديد المستحدث حين راحوا يعيشون مع التراث فى حركة إحياء تحاول جاهدة أن تعيد إلى الحياة الأموية الصورة التقليدية للقصيدة الجاهلية ، وفى الوقت نفسه يستمدون من معين الدين الجديد ما يزيد الصورة إشراقاً وحياة بطابعها الدينى الذى يفصل بين شاعر الجاهلية وشاعر الإسلام . ومع هذين الموقفين أطل الموقف الحضارى فى كثير من الصور يسجل دوره أيضاً ، وهو دور يصعب إنكاره أو إغفاله كضرورة أساسية من ضرورات الحياة الأدبية ، وجزء لا يكاد يتجزأ من حركة الفن .

ومع هذه الروح الإحيائية اتسع مجال التأثير الإسلامى وضاق فى آن واحد ، فقد اتسع لتعدد الجزئيات التى يمكن أن يطرح من خلالها ، إذ انتشر مع تنوع المقدمات طالما سلمنا بأن عالم المرأة كان محورها الأساسى ، وضاق حين لم يجد لنفسه مقدمة جديدة خاصة يصح أن نطلق عليها « مقدمة إسلامية » . ولكن الموقف انتهى إلى محاولات متكررة تقوم على الإضافة والتعديل فى المقدمة التقليدية ، أو - فى الجانب الآخر - الانسحاب التام من عالم المقدمات ، لتأتى القصيدة بدون مقدمة ، وفيها يبدأ الشاعر موضوعه مباشرة .

ولكنا فى هذا الشكل الذى يلقانا بلا مقدمات نواجه صعوبة خاصة حين نحاول التعرف على حجم هذا التأثير الإسلامى فى القصيدة الأموية . وتأتى هذه الصعوبة من زاويتين :

إحداهما : أن ظهور التيار الإسلامى لابد أن يتم بشكل محسوس من خلال لفظ أو معنى أو صورة ، الأمر الذى لا يتكشف إلا من خلال صياغة المقدمة مع ما قد يطرأ عليها من تعديل أو إضافة .

والأخرى : أن فكرة القصيدة بلا مقدمة ليست جديدة ، وليست وليدة هذا العصر أو حتى العصر السابق ، فقد نظم الجاهليون غير قليل من قصائدهم بلا مقدمات ، وتراوح الشكل الفنى عندهم بين المقطوعة والقصيدة التى افتقدت المقدمة والقصيدة التى وردت كاملة بمقدماتها .

ومن هنا تبدو الحاجة - فى هذا المجال - إلى تجاوز القصائد التى وردت بلا مقدمات ، ذلك أنها ليست صدى مباشراً لهذا التيار الإسلامى ، ولكنها نتاج طبيعى لظروف أخرى مختلفة يرتبط بعضها بظروف نظمها وإنشادها ، وقد يتعلق بعضها بالقدرات الفنية للشعراء .

ويبقى المهم فى حديث المقدمات عموماً أن نتعرف على خيوط التأثيرات الإسلامية المختلفة مهما بدت خفيفة أو سريعة فى بعض الأحيان ، فما زالت للسرعة دلالتها على حرص الشاعر الأموى على أن يجد للتيار الإسلامى

موضعاً فى فنه مهما يكن الموضوع الذى يتحاور معه موروثاً طرقه الجاهليون بأسلوبهم الفكرى المتمايز .

وعلى هذا النحو يتضح أسلوب معالجة المقدمات من هذه الزاوية الدينية من خلال ما يمكن الكشف عنه من ملامح تصويرية أو معنوية أو ألفاظ تنتمى إلى المعجم الإسلامى ، سواء أثرت فى تعديل المقدمة أو فى توكيدها فى شكلها الموروث ، إذ يظل لهذا التيار سطوته وقدرته على الإعلان عن نفسه فى هذه المجالات المختلفة .

وآخر ما ينبغى أن يسجل فى هذا التقديم لحديث المقدمات التأكيد على ذاتيتها [١] ، وعلى أنها المدخل الخاص الذى تتغنى فيه الذات المبدعة بعواطفها وانفعالاتها ومشاعرها ، ولذلك تبدو غالباً صادقة فى تصوراتها وصورها ، الأمر الذى يجعل من دراستها قبل الغزل المتخصص أمراً له أهميته وقيمته ، بل لعلى لا أبالغ إذا قلت أن هذا التأثير الإسلامى فى المقدمات يبدو أكثر أهمية فى قيمته من التأثيرات التى ترد فى الموضوعات الغيرية . ذلك أن المبدع حين يضع صورة المتلقى فى ذاكرته أثناء الإبداع يصبح مدفوعاً بكثير من العوامل الخارجية التى تلح عليه لأن يأخذ من هذا التيار أو ذاك لإرضاء المتلقى وهو الخليفة فى معظم الأحيان . أما أن يخلص المبدع لذاته فى المقدمة ، فلا يكاد يجد فى متناوله إلا هذا التيار المدفق ، فيستمد منه ويضيف إلى فنه من خلاله، فهذا ما يعد هاماً وذا قيمة خاصة فى تحليل القصيدة الأموية .

ولنضف إلى هذا كله أن المقدمة يمكن أن تكون الدليل القوى على تراثية الشاعر ، أو أنها « صك الاعتراف » بأنه ابن مخلص للتراث ، إلا أنه - مع هذا الاعتراف بالولاء والانتماء - يجد لزاماً عليه أن يجعل من المصدر الإسلامى معادلاً فنياً لموروثه ، فقد تداخلت الثقافة بكل خيوطها فى نفسه ، ولم يبق هنا مجال للفصل بين قديم موروث أو جديد مستحدث إلا فى أشد

---

(١) انظر دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور يوسف خليف ص ١١٧ ، ١١٨ .

المواقف تقليدية حين تستبد بالشاعر رغبة جارفة فى أن يعيش فى مسوح الجاهلية لا يتعداها .

ومن هنا يتبدى عجز المقدمات عن استيعاب هذا التيار بشكل أكثر اتساعاً ، فى حين كانت موضوعات القصائد أكثر قدرة على الإفادة منه والتقاط خيوط متعددة الألوان من المصادر الدينية لتدخل فى نسيج القصيدة الجديدة . وهكذا ظل الموضوع - أياً كانت طبيعته - قادراً على تصوير كل معالم ثقافة الشاعر بأبعادها وفروعها المختلفة ، بما فيها ثقافته الدينية ، وظلت المقدمة بعيدة نسبياً عن هذا التيار وهذه المصادر ، فلم تستطع أن تستوعب إلا قدراً محدوداً من هذا التأثير .

وربما نجد تفسيراً لذلك وتبريراً له فى تقليدية المقدمة الموروثة التى كانت قد أخذت منذ العصر الجاهلى شكلاً ثابتاً وموضوعاً مستقراً فى القصيدة الجاهلية ، حتى أصبحت « اللحن المميز » لها فترة غير قصيرة من تاريخها الطويل [1] . ولنلاحظ أن شعراء العصر الأموى كان دورهم فى حركة عصرهم الأدبية « دوراً إحيائياً » قام على تبنى القديم ، وإعادة إخراجه فى صورة جديدة قد تقترب من الأصل ، وقد تتجاوزه وتبتعد عنه ، ولكنها - حتى فى هذا التجاوز والابتعاد - لا تكاد تتنكر للمصادر الجاهلية الأولى ، ولا للأصول الثوابت التى استقرت فيها ، ولا للتقاليد الفنية التى أخذت شكل المقدسات فى نفوس هؤلاء الشعراء الإحيائيين . ولم يكن حديث الطلل أو الغزل أو غيرهما من صور المقدمات المختلفة التى احتفظ بها هؤلاء الشعراء فى عصر الإحياء الأموى إلا استجابة أمينة وواعية لتلك الأصوات التراثية المتعددة والمتداخلة . ولم يكن الصوت الإسلامى - بطبيعة هذا الموقف - إلا واحداً من أصوات مختلفة يحاول أن يتناغم معها ويبرز من خلالها ، ولكنه لم يكن الصوت الوحيد أو الغالب عليها،

(١) انظر دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور يوسف خليف ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

وهى تندفع كلها بنفس القوة ، وفى نفس الاتجاه ، وتتعمق نفوس الشعراء بدرجات متفاوتة .

ولكن ليس معنى هذا أننا نقلل من قيمة الدور الذى قام به التيار الإسلامى وسط هذا الخضم من التيارات المختلفة المتعددة التى كانت تتدفع فى المجتمع الأدبى فى هذا العصر : التيار التراثى من ناحية ، وتيارات العصر الجديد الحضارية والعقلية من ناحية أخرى . وقف الشاعر الأموى يحاول التوفيق بين هذه التيارات المختلفة فى استغلاله الفنى لها ، فهو يختار من موروثه ما أخذ صورة القداسة فى نفسه ، ويختار أيضاً من تيارات ثقافته المختلفة ما يتسق مع محاولاته الإحيائية للقصيدة القديمة إضافة إليها أو تعديلاً فيها أو تحويراً فى مجالاتها ، ومن بين هذه التيارات - بطبيعة الحال - التيار الإسلامى . ولكن هذا التيار إذا كان قد وجد طريقه واسعاً ممتداً فى بعض الموضوعات كالمدح والهجاء مثلاً ، فقد وجد هذا الطريق ضيقاً محدوداً فى موضوعات أخرى كالوصف مثلاً ، واستمرت المقدمة التقليدية بعيدة نسبياً عن هذا التيار ، تؤدى وظيفتها التقليدية فى غنائية الشاعر للتعبير عن ذاته وكشف أعماقه النفسية .

ومع ذلك لم يكن الموقف واحداً أمام كل صور المقدمات ، ولم يكن الطريق إليها أمام الشعراء طريقاً مغلقاً دائماً ، وإنما تفاوتت استجابة هذه المقدمات وطواعيتها للتشكيل الإسلامى بتفاوت صورها وأشكالها . وربما كانت المقدمة الطلية ومقدمة الظعائن وما يتصل بها من حديث الرحلة أقل المقدمات التقليدية استجابة لهذا التيار الإسلامى ، وطواعية لتشكيلاته . وفى الوجه الآخر ربما كانت المقدمة الغزلية أكثر هذه المقدمات تأثراً به وتقبلاً له ، فقد ظهرت فى هذه المقدمة تأثيرات مباشرة وغير مباشرة بهذا التيار ، حتى أصبحت هذه المقدمة «سيدة المقدمات» ، لأن التحول الاجتماعى الذى أصاب مكانة المرأة فى ظل المجتمع الإسلامى الجديد وما أرساه من علاقات جديدة بينها وبين الرجل ، أتاح الفرصة للشعراء ليعكسوا هذا التحول فى مقدماتهم الغزلية . أما الطلل الجامد الثابت فى موقعه ، وأما الرحلة البدوية فى أعماق الصحراء التى استعصت

على التحول الجديد ، فلم يكونا قادرين على استيعاب المتغيرات الإسلامية الجديدة . ومن هنا يبدو دقيقاً ذلك القوّل الذى سجله بعض الباحثين ، وسجل معه سيادة المقدمة الغزلية عند شعراء العصر الأموى ، حين رآها « تفصح عن ذوق حضارى جديد يغاير الذوق الإحيائى القديم ويفترق عنه ، فنحن لا نجد فى هذه المقدمة سوى اليسير من الحديث عن مفاتن الجسد ، فكأن الحضارة كفت الرغبة الجامحة فى النفوس عن الصهيل ، وهذبت الأحاسيس والمشاعر ، فراح الشعراء يصورون وجدهم الشديد وما يستشعرونه من الأشواق والمواجع ، وما يعتريهم من مرارة اليأس ، وما يزدهيهم من بروق الأحلام والأمانى ، وصار الغزل حديثاً عن العواطف والأحاسيس ومعانى الحب بعد أن كان عكوفاً فى معبد الجسد » (١) .

ومع دقة حدود التحول فى المقدمة كما ارتآها الباحث ظلت أحادية نظرته جامدة عند حدود ما يسمى بالحضارة ، دون الانصراف الواعى إلى الحس الإسلامى ، أو هذا التيار الدينى المتدفق الذى بدأ أشد ما يكون بروزاً ووضوحاً فى توجيه الصورة الغزلية إلى ذلك النمط من الشفافية والتسامى . ذلك أن التصور الحضارى المطلق لا يحسم القضية هنا ، وإلا فما القول فى شعراء الغزل الحضارى الذين لم يلتفوا كثيراً إلى هذا التسامى والعلو بالغريزة حين أغفلوا - عمداً أو سهواً - الموقف الدينى أحياناً من قبيل التضحية به فى سبيل حسية الغزل كما أرادوها لتجاربهم ؟ ولذلك يبدو رصيد الحضارة وحده هنا عاجزاً عن تفسير الموقف ، خاصة لدى العذريين الذين انقطع ما بينهم وبين تلك الحضارة من أواصر أو علاقات .

ولا تزال للقضية الأخرى التى ذهب إليها الباحث فى هذا الموضوع حقيقتها المؤكدة حين انتهى إلى أن المعتدلين من شعراء العصر « راحوا يتخففون من القيود الفنية الصارمة تخففاً ظاهراً ، فمزجوا أحدها بالآخر أحياناً ، كما راحوا

(١) د . وهب رومية : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموى ص ٦١٩ - ٦٢٠ .

يحورون فى صورة كل تقليد منها تحويراً واضحاً ، فتراجعت « المقدمة الطلية » تراجعاً شديداً ، وفقدت سلطانها القديم ، وغدت شريطاً ضيقاً شاحب الضوء ، وتقدمت « المقدمة الغزلية » لتتبوأ الذروة وتفارق صورتها القديمة ، ويصيب مقدمة « الطيف » ومقدمة « الظعائن » تطور غير يسير »[1] .

وعلى هذا الأساس نتقدم إلى صور المقدمات الكبرى لنتعرف على درجات التأثير الإسلامى فيها ، على أن نضع فى تقديرنا وتقويمنا الفنى أن قلة هذا التأثير أو ندرته لا تقلل من أهمية المحاولات الفنية التى قام بها الشعراء للإفادة منه فى التعبير والتصوير ، وذلك لأن الجهد الفنى فى مثل هذه المحاولات لا يخفى حين يصبح التعامل مع الأعماق التراثية لهذه المقدمات التى أصبحت - مع استقرارها وثباتها - طرقاً ممهدة كثير المرور فيها ، وكأنه لا جديد تحت الشمس فى معانيها وصورها ، إلا ما جاء صدوراً عن اجتهاد خاص أو استلهام لا شعورى لتلك المصطلحات أو الصور الإسلامية التي فرضت نفسها على المجتمع الأدبى الجديد كقطاع متميز من المجتمع الإسلامى كله من حوله .

* * *

## أ - حديث الطلل :

منذ البداية لا أرانى فى حاجة إلى أن أكرر أن الطلل كان الرمز الدقيق الذى تجسدت فيه ملامح الصورة البدوية التراثية بما لها من دلالات واقعية فى المجتمع البدوى - ظل الحديث عنه متصلاً فى القصيدة الأموية ، وظل الشعراء الأمويون متمسكين به كتقليد فنى له تداسته وأصالته ، فلم يفكروا فى الوقوف منه موقف الرفض ، أو أن يعلنوا الثورة عليه ، كما فعل بعض العباسيين من بعدهم ، وذلك « لأنه كان بالنسبة لهم رمز الصحراء العريقة التى نما هذا الشعر

(١) د . وهب رومية : المرجع السابق ص ٦٧١ .

فوق رمالها ، ولأنه ظل يمثل الرابطة الوثيقة التى تربطهم بماضى هذا الشعر ، وما استقر فيه من مثل وتقاليد أرسى دعائمها أسلافهم القدماء الذين أبدعت مواهبهم هذا اللون من ألوان الفن . ومن هنا ظلت هذه المقدمات الطللية طوال العصر الأموى محتفظة بطوابعها الصحراوية الموروثة منذ العصر الجاهلى » [1] ومن هنا يبدو طبيعياً ألا ننتظر ظهور تأثيرات إسلامية واضحة فى هذه المقدمات أو انتشارها بصورة واسعة فى ثنايا أبياتها ، وإن لم يمنع هذا من ظهور بعض هذه التأثيرات على قلة وفى نطاق محدود ، وذلك لأن شعراء العصر الذين كانوا يقومون بحركة تطوير وتجديد واسعة للقصيدة العربية تقوم على « الإحيائية » للتراث القديم من ناحية ، و « التطورية » التى تهدف إلى الاتساق مع روح العصر الجديد من ناحية أخرى ، لم يكونوا بقادرين على أن ينفصلوا عن واقع حياتهم الإسلامية الجديدة ، أو أن يتخلصوا من الحس الإسلامى الذى راح يتعمق نفوسهم ويتغلغل فيها . ولذلك نلاحظ أن القداسة التى أحاطت بحديث الطلل ، والأصالة التى استقرت له لم تتحولا إلى ضرورة تقديم فروض الولاء المطلق أو الطاعة المطلقة لهذا التقليد الفنى . ومن هنا راحوا يحاولون أن يضيفوا إليه ، وأن يغيروا فيه ، وأن يخلعوا عليه سمات جديدة من خلال حسهم الإسلامى وواقع حياتهم الإسلامية الجديدة ، فظلت للطلل مكانته التقليدية فى صدر القصيدة ، وبقيت فرص التغيير والإضافة متاحة فى أسلوب المعالجة الفنية .

لقد ظلت للطلل أصالته وثباته فى أذهان شعراء العصر وأخيلتهم ، وظلت - مع ذلك - محاولاتهم للتعامل معه من خلال تطويعه لهذا التيار الإسلامى مستمرة بمقدار ما تسمح لهم به طبيعته التراثية . وأغرى هؤلاء الشعراء على ذلك أن حديث الطلل كان قد أخذ يفقد دوره الذى التمسه الجاهليون منه يوم أن صوروا من خلا له مأساة الإنسان وإحساسه بها فى الحياة ، إذ أصبحنا - كما

(١) الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ١٤٦ .

يقول الدكتور عبد القادر القط - « نحس به عند شعراء هذا العصر مجرد « لبنة » تملأ فراغاً فى بناء القصيدة التقليدية ، خاليه من الشعور ، بعيدة عن الالتحام بسائر أجزاء المطلع التقليدى » [1] .

ولا نكاد نختلف مع الدكتور القط حول تلك الحقائق النفسية التى يستشفها من حديث الطلل ، ولكن يظل قابلاً للحوار ومطروحاً للمناقشة أن الطلل فقد قيمته تماماً بالنسبة لشعراء العصر الأموى ، إذ الأقرب إلى الدقة أن نجده قد فقد قيمته الواقعية كعالم حى يراه الشعراء ويحسونه بعد فراق أحبتهم مع رحيل القبائل ، ولكنه لم يفقد دلالته النفسية التى ما زالت قائمة تجسدها فكرة الضياع أو الفقد أو الإحساس بملاحقة الفناء لعالم الأحياء . ومن هنا تبدو تلك « اللبنة » - على حد تعبير الدكتور القط - وقد تحملت وأثقلت بكثير من الدلالات النفسية من ناحية ، كما تظل لها قيمتها القليدية على طبيعة الولاء للتراث القديم من ناحية أخرى .

ويظل جديراً بالملاحظة أيضاً أن الدائرة المغلقة التى دار فيها الشعراء مع حديث الطلل لم يقفوا فيها مكتوفى الأيدى إزاءه ، بل تعددت محاولات طائفة منهم لتجاوز هذه الدائرة ، وكسر حدودها ، والخروج منها مرة بالتحوير فيه ، ومرة ثانية بالإضافة إليه ، ومرة ثالثة بالحذف والانسحاب المطلق منها إلى دائرة الحداثة التى يتلقى فيها الشاعر صدمات حضارية أكثر عنفاً وتطرفاً قد تصرفه تماماً عن الاستكانة أمام التراث ومقدساته . فكما استوقف الشاعر القديم صاحبيه ووقف ، وكما بكى واستبكاهما، راح الشاعر الأموى يقف هذه الوقفة التقليدية ، مع الإكثار من الصيغ الدينية فى عرض الموقف نفسه . يقول مجنون ليلى :

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣١٤ .

خليلـــــىَّ هـــذا الربْــع أعلمُ آيةٍ  فباللّه عُـــوجَــا ساعــة ثم سلِّما
سألتُكمـــا باللّـــــه لمـا قَضَيْتُما  علــىَّ فقــد ولِّيتُما الحُكمَ فاحكُما
بجُودى علىَ ليلىَ بودِّى ، وبخلهـا  علــىَّ ، سَلاَها أينُّا كان أظْلَما (١)

فليس خافياً فى هذه المقدمة تلك الألفاظ التى استمدها الشاعر من المعجم الإسلامى ، فهو مع الربع الجاهلى يتعامل من خلال لفظ الجلالة موضعاً للقسم والرجاء وتأكيد الموقف .

ومع تحية الديار ووقفة الشاعر الباكية يكثر ابن قيس الرقيات من ذكر الأماكن شواهد على صدق التجربة ، وتأكيداً على واقعيتها ، معطوفة بحرف الفاء كما جرى التقليد الفنى فى معظم مقدمات قصائد الشعر الجاهلى (٢) ، ولا يكاد ذكر المكان يسلم من هذا التحول ، بل أصبح مفروضاً عليه أن ينطق بالتأثير الدينى من خلال هذه المواضع التى كثر ورودها فى المقدمة بما لها من قداسة خاصة ووقع خاص فى نفوس المسلمين ، فلا يجد ابن قيس سبيلاً إلى الطلل إلا من خلال هذه الأماكن الإسلامية المقدسة فيقول :

حبَّـــذَا الحَجُّ والثُرَيَّا ومَنْ بالـــ  ـــخَيْف مِـنْ أجْلها ومُلْقى الرِّحَال
دُرَّةٌ مـــن عَقَائـــلِ البَحْـــر بِكْرٌ  لـــمْ تَنَلْهَــــا مَثَــــاقب اللآل
قطنَتْ مكَّـــة الحـــرامَ فشَطَّتْ  وَعَدَتْنــــى نوائـــبُ الأشْغَــال
أقفـــرَتْ منهـــمُ الفراديسُ فالغُو  طَـــةُ ذاتُ القُـــرَى وذاتُ الظِّلال
فَضُمَيْـــرُ فالماطِـــرُونَ فَحَوْرَا  نُ قِفَـــارٌ بسابِسُ الأطْـــلالِ (٣)

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٥٧ .
(٢) انظر دراسات فى الشعر الشجاهلى للدكتور يوسف خليف ص ١٢٧ ، ١٢٨ .
(٣) ديوان ابن قيس ص ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ . واللآل : بائع اللؤلؤ . والمثاقب : جمع مثقب وهى أداة ثقت اللؤلؤ . والغوطة وضمير والماطرون وحوران كلها مواضع بالشام . والبسابس : القفار الخالية .

فهو يزاوج بين المعجم الإسلامى والمعجم الحضارى ، حيث تترد فى الأبيات إشارات إلى « الحج » و « الخيف » و « ملقى الرحال » و « مكة » من الأماكن المقدسة حيث تؤدى شعائر الحج ، وإلى جانبها تتردد إشارات أخرى إلى « فراديس » الشام و « غوطة » دمشق ، وإلى « ضمير » و « حوران » ، و« الماطرون » . ومن المعجم الجاهلى الموروث تترد كلمات « الأطلال » و « القفار » و « البسابس » .

وهكذا تبدو اللوحة الجديدة للمقدمة التقليدية ، صورة يجد التيار الإسلامى لنفسه فيها موضعاً يحيط به تيار حضارى ، وفى موازاته تيار من حس الجاهلية الموروث .

وما زالت صورة الدعاء بالسقياواردة فى لوحة الطلل ، ولكنها لا ترد من نفس الزاوية القديمة ، وإنما تنبثق من التيار الإسلامى ، فمع تحية الديار والدعاء لها بالسقيا تظهر محاولات بعض شعراء العصر تحويل هذه التحية وهذا الدعاء من الديار إلى صاحبة الديار بشكل مباشر ، وهو ما نرى صورة له فى قول جميل :

خليلىَّ عُوجَا اليومَ حتَّــى تُسَلِّما     علىَ عَذْبَةِ الأنيابِ طيّبة النَّشْرِ
فإنَّكمــا إنْ عُجْتُمَا لِىَ ساعـةً     شكرتُكُمَا حتَّى أُغَيَّبَ فى قَبْرى
ألمَّا بهــا ثــم اشفَعَا لــى وسلِّما     عليها ، سقاهَا اللّهُ مِنْ سَائغِ [1] القَطْرِ !

فهو يستمد من معجم الجاهلية ثنائية الخطاب ودعوة صاحبيه إلى التعريج على ديار صاحبته لتحيتها ، ومن المعجم الإسلامى نجد كلمة « الشفاعة » ونجد فكرة « التسليم » ، ودعاء اللّه لها أن يسقيها من سائغ القطر ، فيجمع بذلك بين حديث الطلل والوقوف عليه ، وبين تحية صاحبته والدعاء لها ، من خلال الموقفين الجاهلى والإسلامى معاً. وكما وردت الملامح الدينية فى الموقف الطللى،

---

(١) ديوان جميل ص ٥٧ . والنشر : الرائحة الطيبة المنتشرة .

فقد تجاوزته إلى وسيلة الشاعر فى التخلص والانتقال إلى موضوعه ، من مثل ما نجده عند الأخطل فى مقدمة قصيدته التى يمدح بها عبد الله بن معاوية بن أبى سفيان إذ تخلص من المقدمة بقوله :

وإذا أطْلَعْنَ من الخُدُورِ لِحَاجَةٍ ... سُدَّ الخَصَاصُ بأوْجُهٍ أحْرَارِ
ولقد حلفْتُ بربِ موسَى جَاهداً ... والبيتِ ذِى الحُرُمَاتِ والأستارِ
وبكلِ مُبْتَهِلٍ عليه مُسُوحُهُ ... دُونَ السَّمَاءِ مُسَبِّحٍ جَنَّارِ
لأحبِّرَنْ لابنِ الخليفةِ مِدْحَةً ... ولأقذفَنَّ بها إلى الأمصارِ (١)

فهو ينتقل من مقدمته إلى موضوعه بهذا الأسلوب الدينى الإسلامى الذى يستبدله بتخلص الجاهليين ، فيصوغه من خلال القسم والشعائر الدينية ليستهل موضوعه هذا الاستهلال الدينى .

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد حمَّل طلله قدراً هائلاً من واقعه النفسى الحزين الذى أسقطه من خلاله ، ووجد فيه ضالته التى كثيراً ما نشدها بحثاً عن معادل لضيقه ويأسه ، فقد تحول الشاعر الأموى بنفس الطاقة النفسية ، وربما اندفع بطاقة أكثر عمقاً وعنفاً ، ومن ورائه دوافع دينية لا يقف فشل التجربة الغزلية وحده من بينها ، بل يصبح ذكر الديار وتعداد الأماكن مؤشراً دقيقاً لواقع العصر الذى ينعكس على نفسية الشاعر فينطلق بأطلال جديدة ودلالات مختلفة أيضاً تبرزها - على سبيل المثال - هذه الصورة الطللية الجديدة التى رسمها ابن قيس الرقيات فى هذه المقدمة التى اتخذ منها رمزاً لحسرته على ضياع الملك من قريش :

أقْفَرَتْ بَعْدَ عَبْدِ شمسٍ كَدَاءُ ... فكُدَىٌّ فالرُّكْنُ فالبَطْحَاءُ
فَمِنىً فالجِمَارُ مِنْ عبد شمسٍ ... مُقْفِرَاتٌ فبَلْدَحٌ فَحِرَاءُ

---

(١) ديوان الأخطل : ٤١٣/٢ . الخصاص : الفرجة بين الشيئين . والجؤار : ارتفاع الصوت بالدعاء . وحبّر الشعر : زينه وحسنه .

فالخِيَــــامُ التى بعُسْفَانَ فالجُحْــ ـــفَةُ منهـــم فالقاعُ فالأبْـــوَاءُ
مُوحِشَـــاتٌ إلى تَعَاهِـنَ فالسُّقْــ ـــيَا قفَارٌ مـــن عَبْد شمس خَلاءُ
قـــد أراهُمْ وفى المَوَاسِمِ إذْ يَغْــ ـــدُونَ حِلْـــمٌ ونائـــلٌ وبَهَاءُ (١)

فلا يكاد الشاعر هنا يستغل من فكرة الطلل سوى تلك الأماكن التى يرددها من ناحية ، ثم فكرة إقفارها ووحشتها ، وما أثاره ذلك فى نفسه من مشاعر الحزن والأسف والحسرة على ماطوته هذه الأماكن من ذكريات طيبة وأيام سعيدة من ناحية أخرى . ولكنها كلها ديار « قرشية » تصبح نسبتها إلى « قريش » هنا تحولاً جديداً من نسبة الطلل التقليدية إلى صاحبته ، كما يصبح إقفارها أقدر على التأثير فى نفس الشاعر من أى موقف طللى آخر .

لقد استطاع ابن قيس الرقيات أن يبث عواطفه من خلال ذكره لهذه الأماكن بمالها من دلالات دينية تعمقها وعاشها وجدانياً . وهكذا أصبح هذا الرصيد الضخم من أسماء الأماكن الإسلامية ، بما لها من علاقات وثيقة بأداء الشعائر الدينية ، رصيداً نفسياً له نفس الضخامة من حب الانتماء إلى هذه الأماكن ، والرغبة الجامحة فى تقديسها والاعتراف بالولاء لها . وهى قداسة لا تقل فى واقعها النفسى وأبعادها العميقة عما كان يفعله الشاعر القديم من تسجيل ذكرياته الغزلية فى مرابع الصبا ، ومراتع الشباب ، بما للعطف بالفاء بين هذه الأماكن من دلالات نفسية دقيقة على التقريب بينها . والواقع أن التجربة هنا أكثر شمولاً وأوسع مجالاً ، لأنها متعلقة بأرض الشعائر كلها مما دفع الشاعر إلى هذا الرصد الجغرافى بكل إيجاءاته لهذه الأماكن المقدسة .

وهنا يبدو التحول الجديد فى تعلق الطلل بقوم الشاعر وعدم الوقوف به عند فتاة بعينها ، الأمر الذى يعد جديداً أيضاً فى تأثر الشعراء الأمويين بالتيار الإسلامى ، وما نتج عن ظروف العصر والانتماءات الحزبية التى لا تقل فيها عواطف الشاعر عن عواطفه إزاء صاحبة الطلل .

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٨٧ ، والأسماء المذكورة فى الأبيات الأولى مواضع فى منطقة مكة .

ومع ابن قيس الرقيات مرة أخرى تلقانا هذه اللوحة الجميلة التى رسمها لطلل صاحبته « رقية » ومزج فيها ببراعة واضحة بين الأبعاد التراثية التى استقرت فى أعماقه من الموروث الجاهلى ، وبين الأبعاد الإسلامية التى استقرت هى أيضاً فى أعماقه من الدين الذى يؤمن به ، ومن أصداء المجتمع الإسلامى التى تتردد فى كل أرجائه من حوله :

يا سنَدَ الظّاعينَ من أُحُدِ ... حُيِّيتَ من مَنْزِلٍ ومن سَنَدِ
ما إنْ بِمَثْواكَ غيرُ راكِدَةٍ ... سُفْعٍ ، وَهَابٍ كالفَرْخِ مُلْتَبِدِ
رُقَيٌّ ، أهْوَى الأنام كُلِّهِمُ ... عنْدى بلا مِنَّةٍ ولا بِيَدِ
أسْدَيْتِهَا فى النَّوالِ صَالِحَةً ... إلاّ عَطاءً م الواحِدِ الصَّمَدِ
لَمْ تَسْلُبينى عَقْلى - وَجَدِّكِ - عَنْ ... ضَعْفٍ ولكنْ بالنَّفْثِ فى العُقَدِ (١)

ومع حديث الطلل الذى أبرزته النماذج القليلة السابقة تبدو حقيقة هامة لا بد من تسجيلها هنا ، وهى أن شعراء العصر قد أكثروا من الحديث الطللى على نهج القدماء . وهى ظاهرة تبدو طبيعية فى عصر إحياء يتبنى إعادة النظر فى القديم ، واختيار أجود ما فيه ، وإخراجه للحياة الجديدة ، مع وضع قضايا العصر فى حساب هذا الاختيار . ولكن يظل واضحاً أن التأثير الإسلامى فى المقدمات الطللية كان محدوداً ونادراً بالقياس إلى تأثيره فى بقية المقدمات الغزلية فى صورها المختلفة ، الأمر الذى قد يفسره ذلك الارتباط العميق الذى شهدته الحياة الفنية فى العصر الجاهلى بين حديث الطلل وبين نفسية شعرائه ، حتى أصبح التعامل معه مرتبطاً بتقاليد ذلك العصر الفنية فى محاولة إحياء تراثه ، ومن هنا يبدو هذا التأثير الإسلامى الخفيف مبرراً بإزاء الطابع التقليدى العام الذى سيطر على الموقف الطللى حتى مع محاولات شعراء العصر تطويره أو التجديد فيه .

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٧٥ . السفع : الأثافى . والهابى : الرماد . والملتبد : اللاصق بالأرض وقوله « ولا بيد » : الباء حرف جر ، واليد : المنة والنعمة .

ومع هذا فإن محاولات التغيير أو الإضافة - على ندرتها - ما زالت شاهداً أكيداً على حرص شعراء القصيدة الأموية على أن يطوعوا الموروث حتى فى أشد صوره بقاء وأكثرها بداوة ، لعله يتسق مع وقع حياة جديدة لها أصولها ومقوماتها المتميزة .

إن ظهور التأثير الإسلامى فى حديث الطلل - أيًّا ما كان حجمه - أمر لاتخفى أهميته فى سيطرة التيار الإسلامى ، وقدرته على تجاوز حاجز الزمن فى عصر الإحياء ، ليقتحم على لوحة الطلل عزلتها البدوية فى حياة الحاضرة ، ويتلمس لنفسه من خلال خطوطها دوراً يقوم به فى محاولة الخروج بها من هذه العزلة إلى عالم الحياة الجديدة .

* * *

### ب - مشهد الظعينة :

ومع الانتقال من صورة الطلل إلى صور المقدمات الأخرى ، فقف - فى البداية - عند أهم مشهد ارتبط عند القدماء بصورة الطلل ، وهو رحلة الظعائن وهو مشهد له رصيد ضخم من حس البداوة ، ولكن بعض شعراء العصر حاولوا تطويعه لوقع الحياة الجديدة لعله يتسق معها ، أو يصدر عنها كما صدرت مقدمات الجاهليين عن واقعهم . ولا شك أن حديث الظعينة عند الشاعر الأموى لابد أن يوحى بموقفه الإحيائى ، وأن يسجل ولاءه لأقدم الصور التراثية ، ولكن تظل لعلامات التجديد دلالاتها على نمط الحياة الجديدة ، وطرح التصورات من خلالها مهما يبد جاهلياً ، تماماً كما حدث فى حديث الطلل . ففى قصيدة جرير المشهورة :

أتصحُو بَلْ فؤادُك غيرُ صَاحِ     عشيَّة هَمَّ صحبُك بالرَّوَاحِ ؟ (١)

---

(١) ديوان جرير : ٨٢/١ وما بعدها .

نرى مثلاً لهذا التأثير الدينى فى مشهد الظعائن الذى يستهل به قصيدته ، حيث يقول :

ظعائـــنَ لم يَـــدِنَّ مع النصارى ولا يَدْرِينَ ما سَمَكُ القُرَاحِ (١)

وعندى ذى الرمة يلقانا مثل آخر لهذا التأثير الإسلامى فى هذه اللوحة الرائعة التى يرسمها لرحلة الظعائن ، ويشبه فيها الإماء القائمات على خدمتهن وهن يمسحن عن الهوادج ما علق بها من شوك الصحراء ، بنساء عابدات يمسحن بأكفهن ركن البيت الحرام :

ورفَعْن رقما فوق صهب كسونه قنا الساج فيـــه الآنســـاتُ الخَرائدُ

يمسحن عن أعطافه حسك اللوى كما تمسحُ الركنَ الأكفُّ العوابدُ (٢)

فمن أعماق هذه الصورة البدوية الخالصة البداوة التى رسمتها ريشة ذى الرمة البارعة ، يتألق هذا اللون الإسلامى المشرق الذى يستمد تألقه وإشراقه من مشهد بيت الله الحرام ، ومن حوله أفواج الحجيج يتعلقون بأركانه فى ضراعة وخشوع ، ليؤكد تلك الظاهرة التى سجلتها من قبل ، ظاهرة المزج بين الأصالة والتجديد ، والمزاوجة بين الرصيد الجاهلى الموروث ، والكنز الإسلامى الذى فتحت مغاليقه للعرب بعد ظهور الإسلام ، أو - بعبارة أخرى - بين « الإحيائية » و « التطورية » .

وغير ذى الرمة وجرير نرى شعراء آخرين يظهر عندهم هذا التأثير الإسلامى فى مشهد الظعائن الذى يصورونه فى مقدمات قصائدهم ، فغير قليل من الألفاظ الإسلامية والصور الإسلامية تطل من بين الأبيات على ما فيها من

(١) المصدر نفسه ص ٨٧ . ورماح : موضع . ويجتز عنه : يقطعنه . والقراح : قرية بالبحرين ، يريد أنهن بدويات ولسن من سكان الحواضر .

(٢) ديوان ذى الرمة ص ١٢٧ . الرقم : النقش . والصهب : الإبل يخالط بياضها حمرة . وقنا الساج : عيدان الهوادج . والحسك : الشوك . واللوى : موضع .

جاهلية الصورة وبداوة العبارة ، من مثل ما يتردد عند ابن قيس الرقيات - وهو من أكثر شعراء العصر انشغالاً بفكرة الظعائن ورحلتهن - فى هذه الأبيات :

فاظْعَنِــى فالحَقِــى بقَوْمِك إنّى ... لا أرَى أنْ أُقِيــمَ فيكُــم غَرِيبَا
فانْــزلى فــى بَنى كنانَةَ تَلْقَى ... فيهُـــم العِــزَّ إنْ دَعَــوْتِ قَرِيبَا
حيْثُ إنْ خَرَّ سَيْفُ مَوْلاك لَمْ تَخْـ ... ـشَــىْ مِنَ النّاسِ من تَجَنّى الذّنُوبا
ثُــمَّ لَــمْ تَعْدَمِــى إذَا شِئْتِ مِنّا ... فَارِساً يَــوْمَ نَجْدَةٍ أَوْ خَطِيبا (١)

فمن أعماق هذه الصورة الجاهلية بجزئياتها الموروثة منذ العصر الجاهلى : القبيلة ومنازلها ، والغربة والعز والفروسية والنجدة والخطابة ، تطل علينا هذه الصورة الإسلامية صورة الذنوب وتجنبها .

وفى أبيات أخرى له يلقانا هذا المشهد البدوى من رحلة الظعائن التقليدية ، ومعه مجموعة من الألفاظ والصور الإسلامية ، لتؤكد ظاهرة المزج والمزاوجة بين « الإحيائية » و « التطورية » :

أتَانَا رَسُـــولٌ مِــنْ رُقَيَّةَ ناصِحٌ ... بأنَّ قَطِيـــنَ اللّـــهِ بَعْدَكَ سُيِّرَا
فسَارَ بهَـــا حَـــىٌّ كِـرَامٌ أعِزَّةٌ ... وخَيْــرٌ إذا ما يُبْتَغَى غَيرُ أعْسَرَا
فَللّهِ عَيْنَا مَـــنْ رَأى مِثْـلَ قَوْمِهَا ... غَــدَاةَ غَــدَوْا كانُوا أعَقَّ وأفْجَرَا
وأقْطَـعَ للأرْحَامِ لضمْ يَرْقُبُـوا بهَا ... من اللّهِ إلاّ يَوْمَ ذاكَ وأَيْصَرَا (٢)

فمن مصطلحات المعجم الإسلامى يتعامل الشاعر مع « العقوق » و « الفجور » و « الإل » بمعنى العهد ، و « قطع الأرحام » على سلبية المصطلح وعنف دلالته ، كما نراه يسند القطين إلى لفظ الجلالة ، ويؤكد تلك « المراقبة » التى يصورها خوفاً من الله تعالى .

---

(١) ديوان ابن قيس ص ١٠٩ .

(٢) ديوان ابن قيس ص ١٣٩ . والأيصر : حبل قصير يشد به أسفل الخباء إلى أحد أوتاده . الإل : العهد .

ومرة أخرى أسجل ما قلته من قبل من قلة هذه المؤثرات الإسلامية فى مشهد الظعائن والرحلة وندرتها ، بالقياس إلى غيره من مشاهد المقدمات التقليدية ، وذلك لأن هذا المشهد ظل محتفظاً فى أذهان الشعراء ببداوته الخالصة ، وظل يتراءى أمامهم قطعة من حياة الصحراء ، ثابتاً ثباتها ، مستعصياً على التطور مثلها ، تكمن أسرار جماله فى احتفاظه بطوابعه البدوية الموروثة ، وعناصره الصحراوية التى استقرت له منذ العصر الجاهلى ، انعكاساً لطبيعة الرحلة الدائبة للقبائل عبر الصحراء .

* * *

## جـ - لوحات الغزل :

وانطلاقاً من ندرة التأثير الإسلامى فى مجال الطلل والظعن والرحلة تتسع دائرته ، وتزداد مظاهره وضوحاً فى المقدمات الغزلية ، مما يكثر انتشاره عند شعراء العصر ، من مثل ما ذهب إليه الشعراء فى تصوير المرأة - موضوع الغزل - من زاوية دينية أساسها هذا « الوقار » الذى يخلعه الشاعر على المرأة وهو وقار أضفاه الإسلام عليها حين رفع من أخلاقياتها ، وتسامى بأسلوب التعامل معها ، من منظور « الفضيلة » الإسلامى ، على نحو ما نرى عند ابن قيس الرقيات فى هذه الأبيات :

وَحِسَـــانٌ مِثْـــلُ الدُّمَى عَبْشَمِيَّا ... تٌ عَلَيْهِـــنَّ بهجَـــةٌ وحَيَـــاءُ
ظَاهِـــرَاتُ الجَمَـــالِ والسَّرْوِ يَنْظُرْ ... نَ كَمَـــا يَنْظُـــرُ الأَرَاكَ الظِّبَاءُ
لا يَبِعْـــنَ العِيَابَ فِـي مَوْسِمِ النَّا ... سِ إِذَا طَافَ بالعِيَابِ النِّسَاءُ (١)

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٨٨ . عبشميات : منسوبات إلى عبد شمس . والسرو : المروءة والشرف . وقوله : « لا يبعن العياب » أى لا يطفن بحقائب الثياب والعطور ونحوها من الهدايا فى المواسم ، كما تفعل الجوارى أو النساء المحترفات للبيع والتجارة فيها .

فهو معجب بهذه الصورة التقليدية للمرأة التى رسمها لصاحباته من خلال مشهد الظباء وهى تنظر إلى الأراك ، ولكنه ينزلهن مكانة اجتماعية مرموقة ، إن كانت لها من دلالة فهى دلالتها على مكانتها فى نفس شعراء العصر بعد أن هذبهم الإسلام ، ورسّب فى نفوسهم قدراً لا يخفى فى تنظيم علاقمة الرجل بالمرأة عن طريق إعلاء الغريزة وعلاقات الزواج ، وأيضاً عن طريق هذه الأخلاقيات الإسلامية التى أكد عليها الإسلام من العفة والحياء وغض النظر عن المحارم وأمثال هذه الصفات الجديدة التى يخلعها عليهن الشاعر . وكلها ملامح ترفع من شأن المرأة العربية فى نفس الرجل عن طريق تلك الصيغ المهذبة التى تتنافى مع حسية الجاهليين ممن نظروا إليها من خلال مقاييس الجمال الحسى فحسب . ولم ينس الشاعر أن يؤصل لنسبهن وانتمائهن إلى « عبد شمس » . ثم يذكر المواسم الإسلامية التى يراهن فيها ، وهى مواسم لابد أن تفرض عليه مثل هذا الاحترام فى التعامل معهن مما لا يتعارض مع جلال الموقف فيها . وهو يبدو حريصاً أيضاً على أن يحتفظ لهن بكرامتهن التى يحرصن عليها حين ينفى عنهن أن يكن من جوارى العصر أو ممن يبعن العياب فى المواسم كما يحدث من غيرهن من النساء .

ويبدو أن المرأة قد احتلت هذا الموقع المتميز فى نفس ابن قيس نتيجة احترامه الشديد فى التعامل معها فى دائرة الغزل وغيرها ، فهى عنده – فى كثير من صور المدح – أم الممدوح الذى يمدحه بانتسابه إليها ، ولابد أن يشغل نفسه فى عالمه هو بأفضل من فى عالم النساء من مسلمات يصورهن فى تلك المكانة الرفيعة التى أثرت فى نفسه ، وانسحبت بدورها على حديثه الغزلى المتكرر . أليست هذه المرأة صورة من تلك التى يخاطب ممدوحه من خلالها فيمدحه بانتسابه إليه ، فيقول له مرة :

وَلَدَتْـــك عَائِشَـــة الّتى          فَضَلَتْ أُرُومَ نِسَائِهَا (١)

(١) ديوان ابن قيس ص ١١٨ . والأروم هنا : الأصول .

ويقول عنه مرة أخرى :

جَـــاءَتْ بِــــهِ حُـــرَّةٌ مُهَذَّبَةٌ      كَلْبِيَّةٌ كان بَيْتُها دعَمَا (١)

وهى أيضاً تلك التى تنعكس صورتها بشكل مختلف عن القدماء فى حديثه عن حوارها معه :

نَادَتْــــكَ والعيسُ ســــرَاعٌ بِنَا      مَهْبِـــطَ ذى دَوْرَانَ فالقَـــاعِ
قَالَتْ وعَيْنَاهَـــا تَجُـــودَانِها      صُوحِبْتَ ، واللهُ هُوَ الرَّاعِى (٢)

ويبدو على هذا النحو أن الحس الإسلامى قد أسهم بهذا الشكل غير المباشر فى تشكيل الصورة الغزلية التى تبدو المرأة فيها صورة من « المثالية » الإسلامية التى أرادها الإسلام لها ، وربما جاء هذا التأثير غير المباشر بتزئير الشعراء العذريين فى شعراء العصر عامة ، سواء أسلكوا سبيلهم فى الغزل عن اقتناع به أم تأثروا به لمجرد وجودهم كاتجاه متميز فى العصر الأموى .

ومع هذا التحول الاجتماعى فى العلاقات بين الرجل والمرأة ، ومع هذا التأثير الإسلامى فى صورة المرأة فى المقدمات الغزلية ، راح الفرزدق أيضاً يستجيب لهما ، فلم يقف عند جاهلية صوره التى انتشرت وكان لها فى مقدماته موقع الصدارة والسيادة ، ولكنه بين حين وآخر كان يعرج على هذه الصورة المهذبة للمرأة التى يطرحها من خلال مقدماته ، مثل قوله :

يَأْنَسْنَ عند بُعُولِهِنَّ إذا التَقَوْا      وإذَا هُـــم بَـــرَزُوا فَهُنَّ خِفَارُ
شُمُسٌ إذا بَلَغَ الحَدِيثُ حَيَاءَهُ      وأَوَانِسٌ بِكَرِيمَـــةٍ أَغْـــرَارُ
وكلامُهُـــنَّ كأنَّمَا مَرْفُوعُـــه      بحديثِهِـــنَّ إذا التَقَيْـــنَ سِرَارُ
رُجُحٌ ولَسْنَ من اللَّوَاتى بالضُّحَى      لِذُيولِهِنَّ علـــى الطَّرِيقِ غُبَارُ

(١) المصدر نفسه ص ١٥٣ .
(٢) ديوان ابن قيس ص ١٦١ .

هُـــنَّ الحَرائـرُ لم يرثْنَ لمُعْرضٍ مالاً وليس أبٌ لهُنَّ يُجَارُ (١)

ففى هذه الأبيات نرى محور الغزل يدور حول « الأنس » و « الخفر » و « الحياء » و « الإباء » و « النفار » والبعد عن « الفحش » وغشيان مواطن الريبة .

ولا يكاد هذا الحس الإسلامى العام يختفى حتى فى أشد المواقف تقليدية ، فقد يتجه الشاعر بمعظم طاقته الفنية إلى القديم يقلده ويعارضه ، وفى خضم هذا القديم تلمع الروح الإسلامية فى لمحات خاطفة يبدو لها وقعها الخاص فى نفس الشاعر ، وفى نفس جمهوره أيضاً ، يقول ابن قيس على نهج عمرو بن كلثوم التغلبى الجاهلى :

رُقَـــىَّ بعَمْــرِكُمْ لا تَهْجُرِينَا وَمَنِّينا المُنَـــــى ثُـــمَّ امْطُلِينَا
عِدِينا فـــى غَـــدٍ ما شِئْتِ إنَّا نُحبُّ وَلَوْ مَطَلْتِ الواعِـــدِينَا
تَقِـــىَّ اللّهَ فِىَّ رُقَىَّ واخْشَىْ عُقُوبَةَ أمْـــرِنَا لا تَقْتُلِينا (٢)

فهو يبدو مذهب الصيغة رقيق الخطاب فى تعامله معها ، ومع أنه يقلد ابن كلثوم معجباً به ، فقد استطاع أن يطوع عنف عمرو وجاهليته وخشونته ، ليحيلها إلى رقة إسلامية هادئة تقترب به من دائرة العذريين ، حين يعلن أنه يرضى من صاحبته بأدنى درجات العطاء ، إذ يكفيه منها الأمل والانتظار ، تماماً كما فعل جميل حين سجل هذا الموقف العذرى فى أبياته المشهورة :

وإنـــى لأرْضَـى من بُثَيْنَة بالذى لو أبْصَـــرهُ الواشى لقَرَّتْ بَلابِلُهْ
بِلاَ ، وبِأن لا أستطيع ، وبالمُنى وبالأمـــلِ المرجوِّ قد خاب آمِلُهْ

---

(١) ديوان الفرزدق : ١/٣٧١ - ٣٧٢ . الشمس : المتأبيات . والكريمة : يريد بها الأحاديث التى لا فحش فيها . والأغرار : الغريرات اللاتى لا خبرة لهن بمكايد النساء . ومرفوعه : أى ما جهرن به من الحديث . والسرار : الهمس وذلك لشدة حيائهن . ومعرض : جد جرير .

(٢) ديوان ابن قيس ص ١٣٧ . مطل الوعد : تراخى فى تحقيقه .

وبالنَّظْرة العَجْلى ، وبالحَوْل تَنْقَضِى    أواخِــرهُ لا نَلْتَقـــى وأوائلُهْ [1]

ثم ينتقل ابن قيس الرقيات بالمشهد إلى جو إسلامى رقيق ، يطلب فيه من صاحبته أن تتقى الله فيه ، وأن تتبع تقواها بخشية عقاب الله من أن يكون هجرها وقطيعتها سبباً فى أن يلقى فى سبيلها مصرعه .

وتصل المبالغة عنده فى تصوير عواطفه لصاحباته إلى درجة من الاندفاع السلبى فى موقفه الدينى فى تشكيل علاقته بهن ، فهو يخاطبإحداهن معلناً أن من حقها أن تتولى الملك ، وأن يؤدى إليها خراج الدولة ، ثم يصرح - فى هذا الاندفاع السلبى - بأنه سيكون على دينها ، إن أسلمت أسلم ، وإن خرجت على الإسلام خرج عليه ، حتى لو انتهى به الأمر معها - أو وراءها - إلى الشرك ، فيقول لها :

لَــمْ أرَ مثلَك لا يكـــونُ لَــهُ    خَــرْجُ العِــراقِ ومِنْبَــرُ المُلكِ
إنْ تُسْلمى نُسْلِمْ وإنْ تَدَعِى الــ    إسْلامَ لا نَخْذُلْك فى الشِّرْكِ [2]

وعلى الوجه الآخر من الصورة تلقانا ألوان إسلامية صريحة تدخلت بشكل مباشر فى رسم هذه اللوحات الغزلية فى المقدمات ، وسجل التيار الإسلامى من خلالها دوره فى تلوين هذه اللوحات . فلم يقف تأثير التيار الإسلامى عند حدود دائرة « الفضيلة » التى دعا الإسلام إليها ، وحدد موقف المرأة وعلاقاتها من خلالها ، والتى دار فيها الشعراء وهم يرسمون لصاحباتهم هذه الصور المشرقة الصافية النقية ، وإنما تجاوز هذه الدود وامتد تأثيره فى جوانب مختلفة من لوحات الشعراء الغزلية التى يرسمونها فى مقدماتهم . وتتردد هذه الألوان الإسلامية بكثرة فى مقدمات « جرير » الغزلية . وقد عرف عند الرواة القدماء والباحثين المحدثين برقة غزله وعفته ، وصفاء عواطفه فيه [3] ، وبعده عن

---

(١) الأغانى : ١٠٥/٨ ( دار الكتب ) .    (٢) ديوان ابن قيس ص١٤١

(٣) انظر الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٣٠ - ٢٣٢

الانحدار الحسى ، وتساميه إلى آفاق روحية تقترب به من آفاق العذريين ، وقد قال جرير عن نفسه مسجلاً هذه الظاهرة : « ما عشقت قط ، ولو عشقت لنسبت نسيباً تسمعه العجوز فتبكى على ما فاتها من شبابها » [1] ، ففى إحدى مقدماته الغزلية يصف صاحبته بالحياء والعفة ، ويشبهها بالشمس المشرقة ، مشيراً فى أثناء ذلك إلى مشهد الحجيج عند رمى الجمار فى منى ، فيقول :

قــد تيَّــم القلبَ حتى زادَهُ خَبَلاً   مـن لا يُكَلَّــم إلاَّ وهـو مَحْجُوبُ

كأنَّ فى الخـدّ قرنَ الشمسِ طَالِعة   لمَّا دنا من جِمَار الناسِ تَحْصِيبُ [2]

وفى مقدمة أخرى له تتردد مجموعة من الألفاظ الإسلامية تتجمع لتعكس موقفاً تشريعياً يتصل بفكرة « الحدود » فى الإسلام ، والتجاوز فيها عن مرتكبى الصغائر :

لعــزٌ علـــىٌ مـا جَهِلُوا وقَالُوا   أفـــى تسليمــةٍ وجبَ الوَعيدُ ؟

ولــم يـــكُ لـو رَجَعْتِ لنا سَلاَماً   مقالٌ فـى السَّلاَم ولا حُدود [3]

وفى مقدمة غزلية غيرها تتردد مجموعة من الألفاظ القرآنية لا شك أن جريراً كان يقصد إلى مدلولاتها الإسلامية ، وهى ألفاظ دارت معها الأبيات فى جو قرآنى واضح :

إذا ذُكِـــرَتْ للقلب كـــاد لذِكْرِها   يطيــــرُ إليهـــا واعتَـــراهُ عَذابُها

فهَــلْ مــن شفيعٍ أو رسولٍ بحاجةٍ   إليها وإنْ صدَّتْ وقلَّ ثَوابُها [4]

---

(١) الأغانى : ٤٣/٨

(٢) ديوان جرير ص ٣٣ ( الصاوى ) . ويريد بالشطر الأخير أيام منى ورمى الجمار فيها .

(٣) ديوان جرير ص١٤٧ ( الصاوى ) . والحدود فى الاصطلاح الفقهى العقوبات على الكبائر.

(٤) المصدر نفسه ص ٥٤

والأمثلة كثير كثرة مفرطة فى مقدمات جرير الغزلية ، وهى أيضاً منتشرة انتشاراً تتفاوت درجاته فى المقدمة الغزلية عند غيره من الشعراء . فعند الفرزدق يلقانا مثل هذا البيت الذى اعتمد فى صياغته على المعجم الإسلامى ، فإذا ألفاظه كلها تقريباً ألفاظ إسلامية تدور فى جو إسلامى خالص :

فيـاربِّ إن تغفـــر لنا ليلـــةَ النَّقَا فكلُّ ذُنوبى أنتَ يارب غافِرهُ (١)

فهو ينطلق من هذه المناجاة الدينية التى يسأل الله فيها المغفرة ، ويرجو العفو إلى تقرير قضية دينية شغلت فرقة المرجئة التى ظهرت فى هذا العصر ، ونادت بما أطلق عليه الأستاذ أحمد أمين « فلسفة العفو » (٢) التى تقوم على أن الله يغفر الذنوب جميعاً ، وأن باب العفو مفتوح على مصراعيه أمام المذنبين جميعاً .

* * *

(١) ديوان الفرزدق : ٢١٢/١

(٢) ضحى الإسلام : ٣٢٩/٣

## (٢)
## المؤثرات الإسلامية فى المقدمات

على هذه الصورة تدفع التيار الإسلامى فى مقدمات الشعراء التقليدية فى شتى أشكالها ، مع اختلاف لم يكن منه بد فى مدى استجابة هذه الأشكال لهذا التيار ، تبعا لأصالة تقاليدها الفنية وثباتها ، وحرص الشعراء على الالتزام بالرصيد الفنى الموروث كما خلفه لهم أسلافهم القدماء . وهو اختلاف لا يمس الفكرة العامة التى تؤكدها النصوص ، وهى أن هذا التيار امتدت روافده غزيرة أحياناً ، وضحلة أحياناً أخرى ، لتغطى مساحات متفاوتة من هذه المقدمات ، وأن الشعراء - على اختلاف مستوياتهم - اتخذوا من العناصر الإسلامية خيوطاً يوشون بها نسيجهم الفنى ، فتارة يكثفونها ، وتارة أخرى يخففون منها .

وعلى امتداد الطريق مع هذه المقدمات بأشكالها المختلفة تتراءى العناصر الإسلامية فى ثنايا أبياتها ، وتلمع الألوان الدينية بين ألوانها الأخرى : التراثية الأصيلة والحضارية الوافدة ، ولا يعنينا هنا حجم هذه العناصر وهذه الألوان ، فمن الطبيعى أن تكون أقل انتشاراً وظهوراً فى المقدمات لأن طابعها التقليدى الأصيل بدا مستجيباً استجابة نسبية إلى هذه المؤثرات بالنسبة إلى الموضوعات الأخرى التى بدت أكثر استجابة لها ، وأشد طواعية وتقبلا .

ولننظر فى هذه المقدمة الغزلية الجميلة لإحدى قصائد جرير لنرى صورة لانتشار هذه العناصر وهذه الألوان فى هذا الحديث الرقيق الذى يتوجه به إلى صاحبته :

لو تعلمينَ الـذى نَلْقىَ أَوَيْتِ لَنَا ... أَوْ تسمعين إلى ذى العَرْش شَكْوَانا
كَصَاحب المَـوْج إذْ مَالَـتْ سَـفينته ... يدعُـو إلـى الله إسـراراً وإعْـلانَا
نُهدى السلامَ لأهل الغَوْر من مَلَح ... هيهـاتَ مِـن مَلَـح بالغَـوْر مُهْدَانا

هـلاّ تحـرجـت مّـا قَدْ فَعَـلْت بنا ... يات أطْيَب الناسِ يومَ الدَّجْـنِ أرْدَانا

يا أم عمـرو جـزاكِ الله مَغْفِـرَةً ... رُدّى علـىَّ فُـؤادى كـالّذى كَـانَا

لا بارك الله فيمـن كان يحسُبكم ... إلاّ علـى العهـد حـتى كَان ما كَانَا

لا بارك اللهُ فى الدُّنيا إذا انقطعَتْ ... أسـبابُ دنيـاكِ مـن أسـباب دُنْيَانا

إن العيونَ الـتى فـى طَرْفِها حَورٌ ... قتلـننا ثـم لـم يُحْيين قَـتْلانَا

يصرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حتى لا صراع به ... وهُـنَّ أضـعفُ خلـق الله أركـانا

بِتْنَا نرَاهَـا كـأنَّا مالكُـون لهَـا ... باليْتَهـا صـدقت بالحـقِّ رُؤيانا

أزمانَ يَدْعُوننى الشيطانَ من غَزَلى ... فكـن يَهْـوَيْنَنى إذا كنت شـيطانا

مـن ذَا الذى ظل يَغْلى أن أزوركمُ ... أمسى عليه مليك النَّاس غَضْبَانا (١)

فهو يتخذ من المعجم القرآنى ركيزة يدير من حولها صوره الفنية ، وهو يحشد من هذا المعجم كل ما تتسع طاقة هذه الصور له ، فنرى كلمات « ذى العرش » و « إهداء السلام » و « الحرج » بمعنى « الإثم » و « خلق الله » و « صدق الرؤيا بالحق » و « ومليك الناس » ويستمد منه فكرة « غواية الشيطان » ويأخذ من القصص القرآنى تلك الإشارة إلى قصة نوح عليه السلام والطوفان ، وقد « مالت سفينته » ، وهو « يدعو الله سراً وعلانية » ، ومن صيغ الدعاء الإسلامى يكرر « جزاك الله مغفرة » ، و « بارك الله » التى ينشرها فى شكلها السلبى فى بيتين متواليين .

وإذا كان جرير قد نشر فى هذه المقدمة الغزلية التى تدور فى جو أشبه بجو العذريين فى إخلاصه لمحبوبة واحدة كل هذا الحشد من العناصر الإسلامية ، فإنه

(١) ديوان جرير : ١/ ١٦٠ ، أويت لنا : أى رَقّت وعطفت علينا ، صاحب الموج هو نوح عليه السلام . وملح : اسم ماء ، وتحرجت : تأثمت ، ويوم الدجن : يوم الغيم والمطر . والأردان : الأكمام .

لم يعجز عن مثل ذلك فى مقدمة غزلية أخرى تدور فى جو مختلف عن جو العذريين ، تتعدد فيه المحبوبات ، وتختفى منه فكرة التوحيد فى الحب التى أقام العذريون فلسفتهم العاطفية عليها ، وأداروا شعرهم من حولها :

لَعَمْرُ الغَوانى ما جَزَيْنَ صَبَابَتى　　بهن ولا تحبيرَ نَسجِ القَصَائد
وكَمْ مِنْ صديقٍ واصلٍ قد قطعتُه　　وفتَّنَ من مُسْتَحكم الدين عابد
فإنَّ التى يوم الحمامَة قَدْ صبا　　لها قلبُ تَوَّابٍ إلى اللّه ساجد
فلا تَجْمَعى ذكر الذُّنوب لتَبْخَلى　　علينا وهجرَانَ المُدلِّ المُبَاعد (١)

ففى هذه المقدمة نجد من المعجم الإسلامى عبارات « مستحكم الدين عابد » و « تواب إلى اللّه ساجد » و « ذكر الذنوب ».

وهو يدير مثل هذا الحوار أيضاً مع هذه العناصر الدينية فى مقدمات قصائده الهجائية التى يفتتحها بالحديث الغزلى التقليدى المألوف فى هذه المقدمات ، كما نرى فى افتتاحية قصيدة يهجو بها الفرزدق والبعيث ، ويصور فيها زيارة الطيف له ، وهو فى رحلة فى أعماق الصحراء ، فيقول مخاطبا صاحبه هذا الطيف :

فهلا اتَّقيْتِ اللّه إذ رُعْتِ مُحْرِماً　　سَرَى ثُمَّ ألقى رَحْلَهُ فهو هَاجع
ومنْ دونه تيهٌ كأنَّ شِخَاصَها　　يَحُلْنَ بأمثالٍ فهُنَّ شَوَافِعُ (٢)

فهو يردد فيها من هذا المعجم الإسلامى « تقوى اللّه » و « الإحرام » و « الشفع » التى تقابل « الوتر » بهذا الشكل المركز فى البيتين .

وفى إحدى مقدماته الطللية نراه يقف ليحيى الأطلال ، كما كان يفعل القدماء،

---

(١) ديوان جرير : ٦٠٢/٢ ، وتحبير القصائد : تجويدها وتزيينها .

(٢) ديوان جرير : ٩٢٠/٢ ، الشخاص : المرتفعات ، ويحلن : يتحركن . والأمثال : الأشباه . والشوافع : الأزواج ، يصف حركة السراب وتحريكه لجبال الصحراء .

ولكنه لا يوجه إليها تلك التحية الجاهلية التى رأيناها مثلا عند زهير حين ختم مشهد الأطلال فى معلقته بها [(١)] . وإنما توجه إليها بتحية إسلامية خالصة :

عليك - وإن بليتِ كما بَلينا - سلامُ الله أيَّتُها الطُّلُول [(٢)]

وهى نفسها التحية التى يتوجه بها إلى صاحبته فى مقدمته الطللية لنقيضته المشهورة فى الرد على الفرزدق « لمن الديار كأنها لم تُحْلَل » ، حيث يحيى صاحبته بتحية الإسلام حين ألحت عليه ذكراها وهو فى أعماق الصحراء فى رحلة له :

يا أم ناجيةَ السلامُ عليكمُ قبلَ الرَّواح وقبل لَوْم العُذَّل [(٣)]

وأمثال هذه المواقف تتكرر عند غيره من الشعراء ، ففى شعر الفرزدق نراه فى بعض مقدماته الغزلية يقف عند جوانب من هذا الحس الدينى ، فيقول فى مقدمته إحدى مدائحه لسليمان بن عبد الملك :

أحبُّ من النساء وهُنَّ شَتَّى حَـديثَ الـنَّزْرِ والحَـدَقَ الكلالا
مـوانعُ للحــرام بغَيْرِ فُحْشٍ وتَبْذُلُ ما يكُونُ لهَا حَلالا [(٤)]

فهو يتعامل مع الموقف الغزلى من خلال سلوك الشاعر المسلم من « منع الحرام » ، و « اجتناب الفحش » ، والبذل « الحلال » ، ومن أعماق الحس الدينى الذى يتبلور فى التسامى بالعلاقة بين الرجل والمرأة إلى درجات لم يرتق إلى مستواها الجاهليون حين آثروا الحسية التى فرضت نفسها على أكثر غزلهم ، فكانت انعكاساً أميناً للحياة كما عاشوها ، والحب كما عرفوه .

---

(١) فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا عِمْ صباحا أيّها الربع وأسلم
( شرح التبريزى على القصائد العشر ص : ١٠٥ ) .

(٢) ديوان جرير : ٧١٦/٢

(٣) النقائض بين جرير والفرزدق : ١٩٩/١

(٤) ديوان الفرزدق : ٩٩/٢ ، النزر : القليل ، الحدق : العيون . الكلال : الفاترة .

وفى مطلع إحدى قصائد ابن قيس الرقيات نراه يدور فى جو دينى ، مستمداً من المعجم القرآنى بعض ألفاظه ، ومن حديث القرآن الكريم عن علامات الساعة بعض أفكاره ، متخذاً من هذا كله مادة فنية يستعين بها فى رسم صورته الغزلية التى يؤكد بها عذرية حبه ، فيقول :

وقالوا : دع رُقَيَّةَ واجتَنِبْهَا ، وتَرْكِيها إذا خرجَ المسيحُ
أليسَ اللهُ يعلمُ أن حُبِّى رُقية قد تضمَّنَهُ الكُشُوحُ ؟
فديتُك فيمَ أهْجُر لا بِذَنْبٍ وفيمَ وَودكُمْ عِندى رَبيحُ ؟ (١)

فهو يصور وفاءه لها وإخلاصه ، ويؤكد أن علاقته بها أزلية أبدية لا يرى لها نهاية حتى آخر الدهر ، إنه حب سيظل خالداً فى قلبه حتى تقوم الساعة ، ويأذن الله بخروج المسيح علامة عليها ، مشيراً بذلك إلى قوله تعالى عن المسيح عليه السلام : ﴿ وإنه لعِلمٌ للساعة فلا تَمتَرُنَّ بها واتّبعون ، هذا صراط مستقيم ﴾ (٢) وإلى ما ورد فى كثير من الأحاديث النبوية عن ذلك (٣) ، ثم يمضى مؤكداً هذا الجو الدينى فيشهد الله على حبه ، ويطرح هذه الشهادة من خلال حسه الدينى ليستمر بعد ذلك فى هذا الجو الدينى حين يشير إلى فكرة الذنوب محاولا نفيها عن نفسه ، وفى مطلع قصيدة أخرى له تطل علينا بعض الصور الإسلامية وهو يتحدث عن صاحبتين له يوزع حبه بينهما كما يوزع بينهما أيضاً الصورة الغزلية التى يرسمها لهما ، وهذا الازدواج العاطفى ليس غريباً على هذا الشاعر بل إننا نجد عنده « تثليثا » عاطفياً (٤) ، وهى ظواهر ارتبطت بحياته العاطفية ، أليس هو – قبل كل شئ – « الرقيات » ؟ :

---

(١) ديوان ابن قيس ٦٣ . الكشوح : جمع كشح وهو الخصر ، يريد جوانحه .

(٢) الزخرف : ٦١

(٣) انظر صحيح مسلم بشرح النووى : كتاب الفتن .

(٤) ليس عليهم ديات من قتلوا والرهن فيهم ممنع غلق
فيهم سليمى وجارتان لها والمسك من جيب درعها عبق
( ديوانه ص ٧١ ) .

حَيِّ الأُخْتَيْن قَدْ أَجَمَّ الفِرَاقُ    ودَنَتْ رِحْـلَةٌ لـنَا وانطِـلاقُ
لكُـمُ اللهُ والأمــانَةُ لا تَكــ    ـذِبُ فيمــا نَقُولُ والميثاقُ
إنَّمـا تَيَّمَـتْ فــؤَادِىَ أُخْتَا    نِ مُـلَوَّى عليهـمَا الأطْـوَاق
فـازتَا بالجمَـال والحُسْن لمَّا    أكْمَـلَ الخَلْقَ منهمـا الخَلاَّقُ
عمرَك اللهُ يا بُدَيْحُ أما تَعْـ    ـلمُ أنِّى إليْهِما مُشْتَاقُ (١)

فعلى الرغم من هذه « الازدواجية » التى تباعد بينه وبين العذرية ، نحس فى الأبيات هذه اللمسات الدينية فى الحديث عن الأمانة والصدق والميثاق ، وفى تفويض الأمر لله ، ثم فى تأكيد أن الجمال والحسن اللذين تتمتع بهما هاتان المحبوبتان هبة من الخلاق الذى أكمل خلقها وأتمه على أحسن صورة ، وكأنه يعترف بفضل الله ونعمته عليه حين أكرمه بحبها ، ، ثم يختم أبياته بهذا القسم الذى يؤكد به هذه النعمة التى أنعم الله عليه بها ، وربما كانت محاولة الشاعر أكثر عمقاً فى التعامل مع الصورة الغزلية حين يتداخل فيها الطابع الإسلامى من خلال نسيجها الفنى ، على نحو ما نرى فى هذين البيتين للأخطل من لوحة يرسم فيها صورة لرحلة الظعائن :

فهُـنهَ يَرْمِـينَنَا مِـن كـلِّ مُرْتَقَبٍ    بأعْيُنٍ لـم يُخَالِـطْ كُحْلَـها الزَّرَقُ
يُبْطِرْنَ ذَا الشَّيبِ والإسْلام همَّتَهُ    ويستَقِيدُ لهُنَّ الأهْيَفُ الرَّوِقُ (٢)

فهو يرى الحسان اللاتى يتغزل بهن يرمين الرجال بسهام نظراتهن ، فيثرن الفتنة فى قلوب الشيوخ المسلمين المتمسكين بدينهم ، كما يثرنها فى قلوب الشباب ، وهى نفس الصورة التى نراها فى بائية ذى الرمة المشهورة حين يصور

(١) ديوانه ص : ٤١ – ٤٢ . اجم الفراق : دنا . وبديح " اسم صاحبه .

(٢) ديوان الأخطل : ٦٠٤/٢ ، الزرق : الزرقة . ويبطرن : يشغلن ، وقوله : « يبطرن همته » أى يشغلنه عنها ، ويستقيد : ينقاد ، والأهيف الروق : الشاب التام الشباب .

نفسه فى مقدمتها وقد غلبه الحب ، مؤكداً أن لا تناقض بين الحب والإسلام ، بل إن المؤمن الصادق الإسلام قد يقع فى حبائل الحب :

تلكَ الفتاةُ التى عُلِّقْتُها عَرَضًا     إنَّ الكريمَ وذا الإسلام يَخْتَلِبُ (١)

وعلى هذا النحو تعددت محاولات الشعراء وتنوعت فى عرض المقدمات التقليدية من هذا المنظور الإسلامى الجديد ومهما يكن من تفاوت بين صور هذه المقدمات من خلال هذه النظرة الإسلامية ، فإن الأمر الذى تكشفه النصوص أن هناك ملامح دينية وجدت سبيلها إلى مقدمات الشعراء ، وأن انعكاساتها ظهرت أشد ما ظهرت فى المقدمات الغزلية ، وأن بعضها قد ظهر من خلال ما يقرره فيها الشاعر من طبيعة علاقته بصاحبته التى تحكمها ضوابط وقوانين ثابتة تنأى بها عن النظرة الحسية ، لتسمو بها إلى مستوى رفيع من الروحانية أو الشفافية . وربما كان الغزل المتخصص هو المجال الذى يبدو أكثر عمقاً وخصباً لطرح هذه الصور الجديدة التى أسهمت فى تعديل الصياغة الغزلية ، حيث استطاعت تقنينها فى شكلها الجديد ، أما المقدمات فقد كانت مجالا ضيقاً محدوداً لظهور هذه الصور ، ومن هنا ظل التأثير الإسلامى فيها نادراً بالقياس إلى ذلك الكم الضخم المتراكم من شعر هذا العصر ، ويظل الموقف فى النهاية محدوداً بهذا التركيز لبعض الصور والألفاظ المباشرة التى تم للشعراء اقتباسها من المعجم الإسلامى ، إلى جانب ذلك التأثير غير المباشر الذى سجلته المواقف السلبية للشعراء حين تخففوا من الحس الجاهلى الصريح الذى سيطر على أكثر الغزل الجاهلى ، والذى اتخذ منه الجاهليون مظهراً من مظاهر الفروسية والبطولة فى تعاملهم مع المرأة .

ولعل فى هذا ما يفسر الموقف فى مقدمات ذى الرمة ، والذى يتراءى وكأنه مخالف لهذه النتيجة التى انتهينا إليها ، ففى مقدماته الطللية والغزلية على

---

(١) ديوان ذى الرمة ص : ٣٧ ، يختلب : يسلب عقله .

السواء يتدفع التيار الإسلامى بصورة تتعمق غير قليل من أبياته ، وصوره ، فتفسير الموقف يصبح يسيراً إذا لا حظنا أن مقدمات ذى الرمة قد تحولت - مع تخصصه لشعر الحب وامتدادها الطويل لتتسع طاقاتها لتصوير مشاعر هذا الحب - إلى جزء أساسى من قصائده قد يبدو من التعسف معه والظلم له أن ننظر إليها على أنها مقدمات تقليدية ، فإذا اضفنا إلى هذا أنه كان يصدر فى هذه المقدمات عن تجاربه الحقيقية ، فخرجت هذه المقدمات عن أن تكون مقدمات صناعية يقلد فيها القدماء كما هو الشأن عند كثير من الشعراء ، اتضحت لنا أبعاد الموقف ، وسهل علينا تفسيره ، فمقدمات ذى الرمة - كما يلاحظ الدكتور يوسف خليف - تأخذ عنده « وضعاً يختلف عن وضعها عند غيره من الشعراء ، فهى لا تأخذ عنده شكل مقدمات منفصلة عن موضوعات قصائده كأنما افتعلت افتعالا لتمهد لها ، ولكنها تبدو جزءاً لا يتجزأ من هذه القصائد ، فليس هناك ذلك الاختلاف الموضوعى الذى نراه عند غيره من الشعراء بين المقدمة والموضوع ، والذى يجعل من المقدمة قسماً منبت الصلة بسائر أقسام القصيدة .. فمقدمات ذى الرمة تدور فى نفس المجال الذى تدور فيه موضوعات قصائده ، فهى مثلها قسمة بين الحب والصحراء ، وليس من اليسير أن نتبين فى قصائده الخط الفاصل بين المقدمة والموضوع ، فكلاهما يصدر عن وتر واحد فى قيثارة واحدة » [1] .

فإذا أضفنا إلى هذا العامل الفنى عاملاً آخر نفسياً يتصل بشخصية ذى الرمة وطبيعتها الدينية ، تبينت لنا الأبعاد الداخلية والخارجية للموقف ، فقد كان ذو الرمة شاباً متديناً صادق الإيمان ، ويصفه الرواة بأنه كان حسن الصلاة والخشوع ، وأنه ثقف منذ صباه المبكر أطرافاً من الثقافة الدينية « تغلغلت فى نفسه وعقله ، ثم راح ينميها بعد ذلك حتى امتدت وطالت وأصبحت مقوماً من مقومات شخصيته ، وعنصراً من عناصر العمل الفنى عنده ، استقرت فى نفسه

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص : ١٤٨ ، ١٤٩

إيماناً عميقاً ، وتسربت إلى شعره صوراً ومعانى وألفاظاً على حظ كبير من الجدة والطرافة » [1] .

ومن خلال هذا التميز فى التعامل الفنى مع مقدمات قصائده ، أو - بعبارة أدق - الأقسام الأولى منها ، ومن خلال هذا التميز فى التعامل مع التيار الإسلامى من خلال طبيعة شخصيته وتكوينها الدينى ، تميزت مقدماته أيضاً فراحت تعرض درجات تأثيرية متعددة عاشت فى أعماقه تراثاً دينياً ، وسلوكاً إسلامياً ، وظهرت فى شعره تياراً غنياً إسلامياً مؤثراً فى ألفاظه وأفكاره وصوره على السواء ، فى مقدماته أو الأقسام الغزلية من قصائده ، وفى موضوعاتها أيضاً .

وعلى امتداد أحاديث ذى الرمة عن الأطلال التى تشغل - عادة - قسماً كبيراً من قصائده ، وتمتد أحياناً كثيرة امتداداً طويلاً فى مطالعها ، تتناثر العناصر الإسلامية قطعاً براقة متألقة فى ثنايا ذلك الجو البدوى الموروث منذ العصر الجاهلى ، فتنتشر فيها أضواء دينية مشرقة ، وتخلع عليها ملامح إسلامية طريفة . ففى أول قصيدة فى ديوانه ، وهى بائيته الطويلة المشهورة ، وفى أبياتها الأولى ، يلقانا هذا البيت فى وصف الأطلال الذى يردد معنى الآية الكريمة ﴿ يوم نطوى السماء كطى السجل للكتب ﴾ [2] :

أَمْ دِمْنَةٌ نسَفَتْ عنها الصبا سفعا     كما تنشَّر بعد الطَّلِيَّة الكُتُبُ [3]

وفى أوج بدواته يطلب إلى صاحبيه - خضوعاً للتقليد الفنى القديم - أن يقفا معه بأطلال صاحبته ليبكى أيامه بها ، ويستعيد ذكرياته فوق رمالها ،

---

(١) المرجع السابق ص : ٢٣

(٢) الأنبياء : ١٠٤

(٣) ديوان ذى الرمة : القصيدة الأولى فى الديوان ، البيت الرابع . والسفع : طرائق سود تضرب إلى الحمرة ، يقول كشفت رياح الصبا هذه السفع فظهرت الأرض كما تنشر الكتب بعد أن كانت مطوية .

ويقضى حقوق الوفاء لصاحبتها ، ولكنه يحول الموقف الموروث منذ الجاهلية إلى موقف إسلامى جديد ، مستغلاً صيغة دعاء إسلامية فى إضفاء هذا الجو الإسلامى على الصورة البدوية :

خليليَّ عُوجا باركَ اللّه فيكما　　علــى دارمَـيٌّ مـــن صُـــدور الرَّكَائبِ
تكُنْ عوجة يَجْزِيكُما اللّهُ عندَه　　بها الأجْرُ أو تَقْضِى ذِمامَةَ صَاحِبِ (١)

فهو يستغل الدعاء الإسلامى فى تحويل الصورة الجاهلية إلى صورة إسلامية جديدة ، ويكرره فى البيت الثانى ليؤكد ما ذكره منه فى البيت الأول ، وهو ما نجح فيه أيضاً فى مقدمة أخرى له حيث يقول وكأنه يكرر نفسه :

خليلـــيَّ عُـــوجَا باركَ اللّهُ فيكما　　علـــىَ دارمَـــيٌّ أو ألمَّـــا فَسَلِّما
كما أنْتمُا لو عُجْتُما بـــى لحاجــةٍ　　لكانَ قليلاً أن تُطاعَا وتُكْرَما (٢)

ومرة غيرهما يكرر نفسه من خلال هذا الدعاء الإسلامى حين يطلب إلى صاحبيه أن يتغنيا بمىٍّ ليطردا النوم عن عيون القافلة التى تطوى بهم رمال الصحراء ، وتقطع بهم شعابها ، فى لياليها المظلمة ، فيقول :

خليلـــيَّ أدَّى اللّه خيـــراً إليكما　　إذا قسمت بيـــنَ العبـــاد أجورُها
بمـــيٍّ إذا أدلَجْتُما فاطـــرُدَا الكرَى　　وإن كان آلى أهْلُهَا لا أطُورها (٣)

وفى مقدمة أخرى ترتفع النغمة الإسلامية إلى أعلى درجاتها حيث يلمع فى ثنايا أبياتها حديث يوم الحساب ، ويشرق فيها اسم النبى محمد ﷺ ، حيث يدعو لصاحبيه اللذين يقفان معه بالأطلال بالسعادة فى الدنيا والآخرة ، ويمزج هذا الدعاء الإسلامى الرقيق البالغ الرقة بذلك الدعاء الجاهلى التقليدى الموروث الذى يرتبط بحديث الطير والتفاؤل به ، فيقول :

---

(١) ديوانه ، ق ٧ ص ٥٤ . والذمامة : الحق كالذمام .
(٢) ديوانه ، ق ٨٢ من الملحقات ص ٦٧٣
(٣) ديوانه ، ق ٤٠ ص ٣٠٤ . لا أطورها : أى لا أحوم حولها ولا أقربها . وآلى : أقسم .

خليلـــيَّ لاَقَيتمـــا مـــا حَبِيتُما     مــن الطيـر إلا السانحاتُ وأَسْعدا
ولا زِلْتُمـا فـــى حيـــرة ما بقِيتُما     وصاحَبْتُما يومَ الحِساب مُحَمَّدا (١)

وغيرهذه الصور من الدعاء الإسلامى تتردد فى مقدماته الطلية إشارات إلى شعائر الحج ، وفى أكثر من موضع منها نراه يعتمد عليها فى صياغة معانيه ورسم صوره ، على نحو ما نرى فى هذه الصورة التى يرسم فيها منظراً لهبوب الرياح الشديدة على الأطلال ، وكيف تقذف فيها الحصى ليتناثر فى ساحاتها ، كما يرمى الحجاج الجمرات فى منى :

أناخَتْ بهـا الأشـــراطُ واستوفَضَتْ بها     حَصَـى الرَّمل رادات الرياح الهَوَاجم
ثـــلاث مـــربات إذا هجْـــن هَيْجَـــة     قَذَفْنَ الحصَى قذفَ الأكُفِّ الرَّواجم (٢)

ولم تقف المسألة فى داخل دائرة الأطلال ، وإنما تجاوزتها أيضاً إلى دائرة رحلة الظعائن وهى المشهد البدوى المعمن فى بداوته . ففى إحدى مقدماته يطلب إلى صاحبيه أن يتأملا معه ظعائن صاحبته المسافرة ، وهى تخترق حبال الرمال الممتدة امتداد الصحراء ، ويدعو الله لهما بأن يكون جزاؤهما جنة عالية ، قطوفها دانية ، وظلالها ممدودة ، مستمداً ألفاظ هذا الدعاء من المعجم القرآنى :

يا صاحبَـــيَّ انظُـــراَ آواكما دَرَجٌ     عـــالٍ وظِـــلٌ مـــن الفِرْدَوس ممدودُ
هل تُؤْنِسان حمولاً بعد ما اشتملت     مـــن دونهن حِبال الأشيم القود (٣)

---

(١) ق ١٥ ص ١٢١ . السانحات أو السوانح : هى الطير التى تتحرك عن يمين الذى يزجرها لمعرفة حظه ، وكان العرب القدماء يتفاءلون بها .

(٢) ق ٧٩ ص ٦١٣ ، ٦١٤ . الأشراط : كواكب تؤذن بسقوط المطر ، ورادات الرياح : التى لا تستقر . والهواجم : الشديدة العاصفة . واستوفضت بها حصى الرمل : أى أخرجته وأسرعت به . والمربات : المقيمات الدائمات الهبوب .

(٣) ق ١٧ ص ١٣٢ . تؤنسان : تنظران . والحمول : الإبل التى تحمل النساء . واشتملت : توارت . والحبال : يريد بها حبال الرمل أى سلاسلها . والأشيم : موضع . والقود : الطوال ، صفة لحبال الرمال .

ولعل أطرف الصور التى رسمها للأطلال من خلال هذه الرؤية الإسلامية تلك الصور التى رسمها فى أكثر من مقدمة طللية له ، والتى يذكر فيها بقايا مسجد القبيلة الذى رحلت عنه وخلفته وراءها ، فيضيف بهذا إلى معالم الأطلال الجاهلية معلماً إسلامياً جديداً . يقول فى إحدى هذه المقدمات :

قفِ العِيسَ فــى أطــلال مَيَّةَ فاسْأل ... رســوما كأخــلاق الرِّداء المسلسـل

عفَتْ غيــر آرىّ وأعضــاد مسجـد ... وسفــع مناخات رواحــل مِرْجَـل [1]

ويقول فى مقدمة أخرى مكرراً الصورة نفسها بكل جزئياتها :

أمِــنْ أجــل دار بالرّمادة قد مضى ... لها زمــنٌ ظلّت بــك الأرض تَرْجفُ

عفَتْ غيــر آرى وأجــذام مسجـد ... سحيــق الأعالــى جــدره متنسّف

وقَفْنــا فسلَّمْنا فكــادت بمشــرف ... لعرفان صوتى دِمْنَةُ الدار تَهْتفُ [2]

وفى مجال الغزل الذى يأخذ فى قصائده - من الناحية الشكلية - شكل المقدمات الغزلية ، تنتشر العناصر الإسلامية انتشاراً واسعاً ، يطول بنا الطريق لو مضينا فى تتبعه أو إحصائه ، ولكنا لا نستطيع أن نتجاوز صورتين من الصور الكثيرة التى رسمها فيه دون أن نقف عندهما ، لطرافتهما وأنهما تعكسان تأثراً واضحاً بالقصص القرآنى فى إحداهما ، وتأثراً بما كان يموج به عصره من جدل بين الفرق الإسلامية حول مشكلة الجبر والاختيار فى الأخرى .

يقول فى الصورة الأولى مصوراً جمال عينى صاحبته ، متخذاً من قصة هاروت وماروت القرآنية [3] ، وما تضمنته من حديث عن سحر بابل ، مادة تصويرية يعتمد عليها فى رسمها :

---

(١) ق ٦٧ ص ١.٥ ، ٢.٥ . المسلسل : الممزق . والأرى : مربط الخيل . والأعضاد : الجوانب . والسفع : السود ، يريد الأثافى .

(٢) ق .٥ ص ٣٧٣ . الرمادة : موضع . والأجذام : جمع جذم وهو الأصل . والجدر : الجدران ومشرف : موضع .

(٣) انظر البقرة : ١.٢

وعيـــن كـــأنَّ البابليَيْـــن لبسا بقلبكَ منها يوم مَعْقلةٍ سِحرا (١)

وهو ما يكرره مرة أخرى فى قصيدة أخرى له حيث يقول :

يعقـــد سحـــر البابليَيْن طرفَها مراراً ، ويسقينا السُّلاف من الخمر (٢)

ومع أن ألوان الصورة هنا هى نفسها ألوان الصورة هناك ، فإنه أضاف إليها لوناً آخر خلت منه الصورة السابقة وهو تلك الخمر الصافية التى يشبه بها تأثير نظرات صاحبته الساحرة . وهكذا استطاع ذو الرمة أن يزاوج - ككل شعراء المدرسة الإحيائية - بين التيار الإسلامى والتيار الجاهلى .

وأما الصورة الأخرى فيرسمها فى هذا البيت الذى زاوج فيه أيضاً بين التيار الإسلامى والموروث الجاهلى ، ولكنه صاغه صياغة خاصة تحقق له ما كان يذهب إليه من قول بالقدر :

وعينـــان قـــال اللّٰه كُـــونا فكانَتا فعولاَن بالألباب ما تفعلُ الخَمْرُ (٣)

فإلى جانب هذه الصياغة الإسلامية التى نراها فى الشطر الأول وهى صياغة متأثرة بالقرآن الكريم فى كثير من آياته التى يصف اللّٰه تعالى قدرته فيها ، وأن أمره أن يقول للشئ ﴿ كن فيكون ﴾ (٤) نجد أن ذا الرمة جعل « كانتا » فيه فعلاً تاماً تنتهى به الجملة ، ليستأنف بعدها جملة جديدة لا صلة لها بالجملة الأولى ولم يجعل « فعولان » خبراً لكان الناقصة ، ليحقق بذلك قوله باختيار الإنسان لأفعاله فى الحياة ، وهو بيت سمعه أحد النحاة فى البصرة ، فقال له : هلا قلت فعولين ، فقال ذو الرمة : لو قلت سبحان اللّٰه والحمد للّٰه ولا إله إلا اللّٰه واللّٰه أكبر كان خيراً لك . وكأنه بهذا ينكر عليه قوله بالجبر الذى يؤدى إلى جعل « فعولان « خبرا لـ « كونا » (٥) .

* * *

(١) ق ٢٤ ص ١٧٢ . البابليان هما هاروت وماروت الملكان اللذان أنزلهما اللّٰه ببابل . ومعلقة موضع .

(٢) رقم ٤٤ من الملحقات ص ٦٦٧

(٣) ق ٢٩ ص ٢١٣

(٤) انظر النحل : ٤٠ ، ومريم : ٣٥ ، ويس : ٨٢ ، وغافر : ٦٨

(٥) انظر القصة فى « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » ص ٨٠ ، ٨١

# الفصل الثانى
# الغزل البدوى
# والمدرسة العذرية

١ - مقاييس الغزل العذرى وعلاقتها بالتيار الإسلامى .
٢ - طبيعة المؤثرات :
أ - القسم والشعائر الدينية .
ب - الدعاء ومعانى الآيات .
جـ - السلوك الإسلامى .
د - الحس الغيبى .

(١)

# مقاييس الغزل العذرى
# وعلاقتها بالتيار الإسلامى

يبدو أن المدخل الطبيعى لدراسة هذه العلاقة بين الغزل العذرى والتيار الإسلامى ، وتبين حجم التأثير الإسلامى فى شعر هذه المدرسة من مدارس الغزل العربى التى عرفتها الحياة العربية فى عصر بنى أمية ، هو متابعة ذلك الحوار الذى دار بين الباحثين حول إسلامية هذه المدرسة أو امتدادها لأصول جاهلية مبكرة ، فى محاولة لتحديد نشأتها الأولى : أكانت نشأة إسلامية خالصة بدأت مع ظهور الإسلام وانتشاره فى مجتمع البادية العربية أم كانت نشأة مبكرة بدأت من قبل ذلك وعرفها مجتمع البادية العربية منذ العصر الجاهلى ؟ ذلك لأن تحديد الموقف فى هذا الحوار هو الخطوة الأولى الطبيعية على طريق البحث فى هذه العلاقة التى نريد أن نحددها ونتبين حجمها .

ومنذ وقت مبكر ذهب الدكتور طه حسين إلى أن ظاهرة الحب العذرى التى عرفها مجتمع البادية فى عصر بنى أمية ظاهرة إسلامية خالصة ظهرت مع ظهور الإسلام ولم يعرفها العرب من قبل ، وأن البادية العربية لم تعرفها إلا فى العصر الأموى ، وأن ذلك كان مرتبطاً بالتحول الاجتماعى الجديد الذى طرأ على المجتمع الإسلامى فى عصر بنى أمية فقد كان أهل البادية يعانون من الفقر واليأس ، ولم يتح لهم اللهو الذى كان متاحاً لهم فى الجاهلية ، فانصرفوا – تحت تأثير الإسلام – إلى التفكير فى مثل أعلى فى الحياة الخلقية ، ونشأت فيهم نزعة شبيهة بالتصوف طبعت نفوسهم بشئ من التقوى ليس بالحضرى الخالص ، وليس بالبدوى الخالص ، ولكن فيه سذاجة بدوية وفيه رقة إسلامية ،

(١) انظر حديث الأربعاء : ١/١٨٨

فانصرفوا عن حياتهم القديمة وما كان فيها من لهو جاهلى كما انصرفوا عن الحياة العملية فى الإسلام إلى أنفسهم ، فظهر هذا الغزل العفيف الذى هو فى حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح البادية إلى المثل الأعلى فى الحب من جهة ، ولبراءتها من ألوان الفساد التى كانت تغمر المدن الحجازية من جهة أخرى .

وإلى هذا الرأى ذهب الدكتور شوقى ضيف حيث أرجع تلك الظاهرة إلى الإسلام مؤكداً أنه هو الذى خلقها فى هذا العصر الأموى ، فالإسلام هو الذى طهر نفوس البدو ، وبرأها من كل إثم ، وكانت نفوساً ساذجة لم تعرف الحياة المتحضرة التى عرفتها مكة والمدينة وما يطوى فيها من لهو وعبث ، ومن تحلل أحياناً من قوانين الخلق الفاضل ، فهى من أجل ذلك لم تعرف الحب الحضرى المترف ولا الحب الذى تدفع إليه الغرائز « فقد كانت تعصمها بداوتها وتدينها بالإسلام الحنيف ومثاليته السامية من مثل هذين اللونين من الحب ، إنما تعرف الحب العفيف السامى الذى يصلى المحب بناره ويستعر بين أحشائه ، حتى ليصبح كأنه محنة أو داء لا يستطيع التخلص منه ولا الانصراف عنه » [1] .

ويرى الدكتور محمد غنيمى هلال أن هذا الحب أثر من آثار الإسلام ، وأن الإسلام هو الذى طبعه بطابعه الذى عرف به ، وأنه لم يكن ليوجد لو لم يغز قلوباً عامرة بالعقيدة ، مؤمنة بالروح وبالدار الآخرة ، تعتنق فضيلة الزهد ، وتؤمن بجهاد النفس ، وتنتظر الثواب على العفاف فى الحب [2] .

ويرى الدكتور شكرى فيصل أن هذا اللون من الغزل ما كان له أن يظهر إلا فى العصر الأموى حيث اكتملت نشأة الجيل الجديد الذى مازجت التربية الإسلامية أعماقه وخالطت دماءه وظللت طريقه ، فهو أثر لتربية هذا الجيل الجديد هذه التربية الإسلامية الصادقة الصارمة ، وصدى لتعاليم الإسلام التى تربى هؤلاء الشعراء فى كنفها [3] .

---

(١) العصر الإسلامى ص ٣٥٩ (٢) ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى ص ١٦

(٣) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص . ٢٥

ويرى الدكتور أحمد عبد الستار الجوارى أن هذا الحب ظاهرة اجتماعية جديدة نتجت عن التطور الذى أحدثه الإسلام فى نفوس العرب ، وأنه نقطة البدء فى تاريخ العواطف فى المجتمع الإسلامى ، وإن لم يمنع هذا من جود عاطفة الحب عند العرب قبل الإسلام ، فقد كانت هذه العاطفة موجودة ، ولكنها كانت فى انتظار النظام الاجتماعى الذى يعينها على النماء ويدفعها إلى التكامل ، وقد وجدت ذلك فى النظام الاجتماعى الجديد الذى جاء به الإسلام ، فقد استحدث الإسلام بنظامه الاجتماعى الجديد أمرين : أولهما أنه نظم العلاقات بين الرجل والمرأة فأعان بذلك على إعلاء الغريزة ، والثانى أنه رفع مكانة المرأة فى المجتمع فلم تعد أداة للمتعة أو وسيلة للتسلية . فالحب العذى ظاهرة اجتماعية إسلامية لم تعرف لها أصلاً فى العصر الجاهلى (١) .

أما الدكتور عبد القادر القط فهو يضيف إلى العامل الإسلامى فى نشأة هذا الحب عوامل أخرى اجتماعية وسياسية وحضارية ، لأن العفة التى أصلها الإسلام لا تكفى وحدها لتعليل هذه الظاهرة فى انتشارها الواسع الذى استوعب طائفة كبيرة من الشعراء عاشوا حياتهم يدورون جميعاً فى فلك التجربة العاطفية وحدها . وهنا يبدو السبب الدينى وحده ليس كافياً لتقديم صورة أكثر اكتمالاً وشمولاً لنشأة هذه الظاهرة ، ونصبح فى حاجة إلى التماس أسباب أخرى إلى جانبه (٢) .

وأما الدكتور يوسف خليف فيرى أن هذا اللون من الحب القديم فى الشعر العربى ، وأن جذوره تمتد إلى العصر الجاهلى ، فقد عرف المجتمع الجاهلى «المتيمين» الذين لم تكن حياتهم وشعرهم إلا صورة مماثلة أشد المماثلة لحياة العذريين الأمويين وشعرهم ، بحيث يستحيل القول بأن هذا الحب له يظهر إلا فى أيام بنى أمية ، فهو ليس حباً أموياً خلقه الإسلام من عدم ، أو أظهرته الحياة

(١) الحب العذرى : نشأته وتطوره ص ٥ ، ٥٥ ، ٥٧

(٢) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٨١

الأموية لأول مرة فى تاريخ العرب ، ولكنه حب البادية العربية فى جميع عصورها ، « فهو نبت صحراوى أصيل ، عرفته البادية العربية منذ أقدم عصورها ، وظلت ترعاه ، وتمد له الأسباب ، حتى نما وازدهر فى ظل بنى أمية» وأخذ يكتسب الطوابع الإسلامية الجديدة حتى اكتملت له سماته المميزة ، واستقرت تقاليده ومقوماته التى اكتسب معها صورته الأخيرة وشكلة النهائى الثابت . فالمدرسة العذرية عنده امتداد لمدرسة المتيمين القديمة ، أو - بعبارة أخرى - بعث لهذه المدرسة فى ثوب إسلامى (١) .

ومع اقتناعنا بتأثير الحياة الإسلامية فى هذا اللون من الحب ، وبأننا لا لانستيع أن نبحث عن العوامل التى أدت إلى ظهوره وانتشاره دون الوقوف عند العامل الدينى ، فإننا نميل إلى القول بأنه يرجع إلى أصول جاهلية سجلها الرواة فى أخبار المتيمين وشعرهم ، بل سجلها الشعراء العذريون الأمويون فى شعرهم حين أشاروا إلى هؤلاء المتيمين الجاهليين الذين كانوا يرون فيهم مثلاً يتأسون بها فى الرضا بالحرمان ، والاستسلام لهذا القدر المقدور الذى قضاه الله عليهم، ففى شعر قيس لبنى إشارات إلى عبد الله بن العجلان وصاحبته هند (٢) ، وفى شعر جميل إشارات إليهما أيضاً ، وإلى عروة وعفراء ، وكذلك إلى المرقش الأكبر وأسماء (٣) .

والعودة بهذا اللون من الحب إلى أصوله الجاهلية لا تعنى انفصاله أو ابتعاده عن التأثيرات الإسلامية الجديدة ، فليس من الطبيعى - من أى وجهة نظر ننظر منها - أن نتصور أن هذا اللون الذى تحول تحت تأثير عوامل مختلفة سياسية واجتماعية واقتصادية إلى ظاهرة اجتماعية قد تم له هذا التحويل بعيداً عن العامل الدينى . لقد ظلت البادية العربية فى العصر الأموى تعيش فى عزلة نسبية توشك أن تكون امتداداً لعزلتها القديمة فى العصر الجاهلى ، مع تطور لم

---

(١) الحب المثالى عند العرب ص ٦٥ ، ١٠٠ ، ١٠٤ .

(٢) انظر ديوانه ص ٧٧ (٣) انظر ديوانه ص ٤٣ ، ٤٥

يكن منه بد فى بعض جوانب حياتها استجابة لظهور الإسلام وانتشاره بها ، فقد كان طبيعياً أن يغير الإسلام من نفوس هؤلاء البدو ومن مثلهم الخلقية ، فقد خلصهم من روح الجاهلية القديمة ، وهذب نفوسهم ، وأضفى عليها مثاليته الخلقية ، وحثهم على التمسك بأهداب الفضيلة والعفة ومكارم الأخلاق ، وأخذهم بشئ من الشدة فى معاملة النفس ، وشئ من الرقة والإحسان فى معاملة المرأة ، ولكن المجتمع البدوى ظل يعيش حياة اجتماعية لم تختلف كثيراً عن حياته الجاهلية ، فقد ظلت القبيلة هى وحدة المجتمع ، وظلت الرحلة الأسلوب الأساسى للعيش فيه وظلت للتقاليد القديمة والعرف الموروث القداسة والاحترام اللذان كانت تتمتع بهما فى العصر الجاهلى ، وظلت البادية - كما كانت من قبل - فى عزلة نسبية عن التيارات الحضارية التى كانت تندفع إلى جوارها فى مدن الحجاز ، وفى عزلة نسبية عن التيارات السياسية التى كانت تصطخب من حولها فى الشام والعراق ، ولم يكن أمام شباب البدو من متعة لهم إلا هذا اللون من الحب ينفسون به عما يعانون من كبت وحرمان ، ويستعيضون به عما حرموا من وسائل اللهو الجاهلية التى حال بينهم وبينها الإسلام ، مقتنعين بأنه حب مشروع لا يمس دينهم الجديد الذى آمنوا به ، ولا تقاليدهم البدوية الموروثة التى أخذت فى نفوسهم شكل المقدسات التى لا يحل لهم الخروج عليها (١) .

لقد كانت الحياة الإسلامية تتحرك من خلال حكومة مركزية لها مؤيدوها ولها معارضوها ، ويعيش الخليفة فى دمشق على قد رواع من الحذر والحرص يدفعه إلى تشجيع الشعراء فى بلاطه لمناوأة شعراء الأحزاب الأخرى الذين راحوا يقذفون بحجمهم شعراء البلاط فى معارك لسانية محتدمة الأوار طمحت من خلالها هذه الأحزاب إلى إسقاط الأمويين . ووسط هذا الأتون الملتهب من المعارك الكلامية ظهرت أهمية إقصاء شباب البادية عن المشاركة السياسية ،

(١) انظر الحب المثالى عند العرب ص ١٠١ - ١٠٤

أو التنبه للانتماء السياسى إلى أىٍّ من هذه الأحزاب . وكان رد الفعل الطبيعى لهذا الموقف من الحكومة المركزية أن انكمش مجتمع البادية ، وأغلق على نفسه منافذ الحضارة ، وأوصد أبوابها ، واقتصر من واقعه على الانغماس فى هذا الحب العفيف الذى يسكبه شبابه لدى بنات العم المحصنات ، بما يربطه بهن من حس عصبى وروابط قبلية لا تقل فى أهميتها وخطرها عما كان يؤمن به ويقدسه شعراء القبائل البدوية من متيمى العصر الجاهلى .

ومن هنا تختفى الجدةَ المطلقة للحس العذرى فى هذا العصر ، ويصبح الموقف واضحاً من خلال العودة به إلى أصوله الأولى عند هؤلاء المتيمين ، ويبدو نوع من التواصل بين عشاق هذه المدرسة الأمويين وبين أولئك السلف الذين عرفهم العصر الجاهلى والذين وجدوا فى عفة الحب منتهى آمالهم وقمة رغباتهم العاطفية ، ورصدوا من خلا لها تجارب عميقة وعريقة فى قصيدة الغزل القديمة « على أن ظهور هؤلاء الشعراء لم يكن شيئاً مفاجئاً فى المجتمع الحجازى والنجدى آنذاك ، بل سبقته طلائع فى قصائد ومقطوعات عاطفية مفردة ، حتى جاء عروة بن حزام وصاحبته عفراء ، فأكدا بقصتهما وما قاله عروة من شعر ملامح هذا الاتجاه الجديد » [(١)] . وقصة عروة وعفراء هى أقدم قصص هؤلاء العذريين تاريخياً ، وهى أول قصة عذرية تلقانا بعد ظهور الإسلام ، فقد أدرك عروة الجاهلية ، وظهر عليه الإسلام ، ثم توفى قبل قيام الدولة الأموية [(٢)] .

وكأن هؤلاء العذريين قد لجأوا إلى صورة من صور التعويض النفسى عن حرمانهم من حضارة العصر التى تمتعت بها المدن الحجازية ، كما أن إحساسهم بقدر من الضياع السياسى بين تيارات العصر المتصارعة أتاح أمامهم فرصاً من الفراغ عاشوا فى ظلالها وفى ظلالها أيضاً كانت تلك العودة إلى ذلك اللون من الحب البدوى الأصيل ، فالتقطوا من التراث الجاهلى خيط المتيمين حين وجدوا

---

(١) الدكتور عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٧٣

(٢) الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ٢٠

تشابهاً بين طبيعة تجاربهم العاطفية وتجارب هؤلاء المتيمين ، ثم وجدوا من خلال الحياة الإسلامية المثل الذى يؤكد لهم مشروعية هذا الحب فى قصة عروة المشهورة مع عفراء ، وكأن التزاوج قد وقع بين صدق الدوافع إلى هذا اللون من الحب عند الجاهليين والإسلاميين على السواء ، وأصبح هناك قدر من الاطمئنان إلى مشروعيته من وجهة النظر الدينية طالما كان له هذا الامتداد فى صدر الإسلام ، ولم يتوقف كما توقف تيار الغزل الفاحش ، أو - على الأقل - لم يلق من الإنكار والاعتراض ما لقيه هذا التيار ، على نحو ما حدث مع سحيم عبد بنى الحسحاس . وهكذا تداخلت الدوافع التاريخية بدلالتها الجاهلية الإسلامية فى تأكيد هذا الاتجاه لدى أصحابه من عشاق هذه المدرسة البدوية الأموية من ناحية ، ولدى المجتمع الذى يعيشون فيه ، ويتعاملون معه ، ويمارسون تجاربهم العاطفية تحت سمعه وبصره من ناحية أخرى .

وعلى نحو هذا الموقف الذى رصدنا من خلاله العامل السياسى ، كان الموقف بالنسبة للعاملين الاجتماعى والاقتصادى ، فقد ظل المجتمع البدوى الجديد مجتمعاً رعوياً كما كان فى العصر القديم ، تعتمد الحياة فيه على الرعى ، وتسيطر على مستواه الاقتصادى الظروف الطبيعية نفسها التى لا يملك لها تغييراً ، وظل شباب البادية يعانون من قسوة الحياة وشظف العيش ، بعيداً عن ترف الحياة وارستقراطية الطبقة ، وعالم القيان والجوارى والغناء الذى كانت تموج به مدن الحجاز الغارقة فى سيل من الذهب والأموال والسبايا ، مما ساعد على استمرار الحياة المغلقة التى كتبت عليهم منذ أن خلقت البادية . وأمام مثل هذا الواقع الاقتصادى تظل للعلاقات الاجتماعية صورتها التقليدية الثابتة ، بما يسيطر عليها من احترام الحس الجمعى وعدم الخروج عليه ، وبما يسودها من فكرة « الحصانة » التى تشكل العلاقات العاطفية التى تشد فتيان القبائل إلى فتياتها بما لهن فى نفوسهم من مكانة خاصة ما زالت تستظل بفكرة « العرض والشرف » (١) ، كما تظل أمام هذا الواقع أيضاً لتلك القيود التى تستدعيها

(١) انظر تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى للدكتور يوسف خليف ص ٥٥ - ٥٦

طبيعة الحياة فى البادية سيطرتها ، ومن بينها « المنعة » التى كانت ضرورة من ضرورات الحياة فيها ، والتى كانت حماية المرأة أول مظهر لها ، فقد اقتنع البدوى أن من شرفه « أن تكون فتاته منيعة الحمى ، يتقاصر عنها لسان المتغزل كما يتقاصر عنها سيف المغير » (١) .

وإلى جانب هذه العوامل المختلفة كان هناك العامل الدينى بكل ما له من قدرة على الانتشار والتعمق طبعت بيئة البادية بطابع عام من التقوى ، وأوجدت فى نفوس أهلها تلك النزعة التى يصفها الدكتور طه حسين – كما رأينا منذ قليل – بأنها « نزعة شبيهة بالتصوف » ، ساعدت عليها طبيعة الحياة التى كانت تسود المجتمع البدوى من فقر ويأس وانصراف عن الحياة العملية من حولهم ، ووجهت بعض الشعراء بحكم مزاجهم النفسى إلى التعبير عما يملأ نفوسهم من معانى الزهد والتقوى والتعفف فى أشعارهم (٢) .

وهذه هى الإضافة التاريخية التى كانت تتقدم فى هدوء لتضفى على غزل «المتيمين » القديم قدراً من القداسة والاحترام ، أخذ يتحول إلى قانون يحكم علاقة الرجل بالمرأة ، ويتحول بها إلى هذا الحس العذرى . وتتركز جزئيات هذه الإضافة حول معانى الزهد والورع والتقوى التى هيمنت على نفوس الشعراء ، وشجعتهم على ذلك الاحتياط والحذر فى طرح تجربة الغزل وهى الأفكار التى بنى عليها الدكتور طه حسين نظريته فى إسلامية الحب العذرى (٣) ، وعلى أساسها أيضاً سجل الدكتور يوسف خليف نظريته فى الجمع بين البداوة والحس الدينى لدى شعراء هذا الحب (٤) . ولا تكاد هذه الصورة تكتمل من جانبها الدينى بمجرد انتشار المعانى وتعمقها نفوس الشعراء فحسب بل يدخل فى

---

(١) انظر جميل بثينة للأستاذ عباس محمود العقاد ص ١٨

(٢) الدكتور عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ١٣١

(٣) انظر حديث الأربعاء : ١٨٨/١

(٤) انظر الحب المثالى عند العرب ص ٦٥ وما بعدها .

حسابها أيضاً إيمان هؤلاء الشعراء بقدرية الحب الذى ينزل من نفوسهم منزلة التقديس حين يتحول إلى قدر مقدور « أساسه تجربة وابتلاء يكشفان جوهر النفس ويصهرانها ، لينفيا عنها كل خبث ، وليسموا بها على كل وضيع وليكسبا منها فى هذه التجربة الإنسانية كل ألقها وسطوعها وليذهبا بها أبعد المذاهب » (١) . ويبدو أن هذا الحس القدرى قد أصبح ظاهرة عامة تسود بينهم فقد « تصور هؤلاء العذريون مشكلتهم على أنها قدر مقدور قضاه الله عليهم، فلا يملكون معه إلا الصبر عليه والرضا به » (٢) ، كما يبدو أيضاً أنه لم يتوافر لغير أصحاب هذه المدرسة الغزلية ، وذلك لأن تصور الابتلاء وصهر النفس البشرية من خلال تجربة الغزل لا يتم إلا عن طريق صورة من صور المجاهدة ، أو – بمعنى أدق – من خلال جهاد النفس الذى يدخل فى الدائرة الإسلامية موقفاً مؤكداً ، بل يصبح هو الجهاد الأكبر الذى عاد المسلمون إليه يوم أن رجعوا من جهادهم الحربى .

لم تكن المجاهدة إذن إلا طابعاً دينياً فرض نفسه على تجارب هؤلاء الشعراء ونمى فيهم روح العفة والطهر والتسامى حتى وصلت إلى حد فناء ذات الشاعر العذرى ، حيث « يكون وقوف الشاعر عند ذاته وقوف الذى يريد أن يبين عن عمق هذا الحب وعن مداه ، لا وقوف المفتخر المشيد به » (٣) . ومن هنا تحولت تجربة الغزل إلى صورة من صور الصدق مع النفس فى حوارها الداخلى ، ومناقشة ما يدور فى أعماقها بعيداً عن تسجيل البطولات والمغامرات ، مما كان شاغلاً أساسياً سيطر على معظم شعراء المدرسة الحضارية التى تعددت فيها المحبوبات ، ومع تعددهن كثر رصد التجارب التى تحولت إلى ظاهرة من ظواهر الفخر بالذات والتغنى بالبطولات . على أن هذا الصدق لا ينفى مكانة الخيال

---

(١) الدكتور شكرى فيصل : تطور الغزل ص ٤٦٠ - ٤٦١

(٢) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ١١٣

(٣) الدكتور شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص ٤٦٦

لدى شعراء هذا الغزل ، بل كان للتجارب الواقعية صداها فى تعميق هذا الخيال « فقد كانت فطرتهم الشعرية وعواطفهم الصادقة تهديهم فى معظم الأحيان إلى صور تحمل كثيراً من الحس المرهف أو الرقة البالغة أو البصيرة النافذة ، وكأنها ومضات تنقدح فى خاطر الشاعر ، ثم تشرق فى بيت أو بيتين أو بضعة أبيات ، ثم يعود الشاعر بعدها إلى مستواه المألوف ، وصوره التى لا يفتأ قارئ الشعر يصادفها فى قصيدة أو أخرى [1] . وذلك لأن معطيات هذه التجارب الغزلية ظلت قادرة على أن تفسح المجال للخيال ليلتقط كثيراً من المشاهد والصور عبر الماضى والحاضر معاً ، فقد راح هؤلاء الشعراء يصورون تجربة عاطفية « تتسم بما يشبه الزهد ، ويعبرون فيها عن أشواقهم وأحزانهم وحرمانهم ، ورضاهم ممن يحبون بأقل القليل ، وضيقهم بما يلقون من وطأة الأهل والرقباء والمجتمع » [2] .

والذى نريد أن نصل إليه من وراء هذا التطواف مع الباحثين حول أصول هذه الظاهرية الأموية : أهى إسلامية خالصة ظهرت نتيجة للتحول الذى أصاب المجتمع البدوى فى عصر بنى أمية فى ظل الحياة الإسلامية الجديدة ، أم أنها تضرب بجذور قديمة فى الحياة الجاهلية ، وترتبط ببدايات مبكرة عند المتيمين الجاهليين ؟ .

إن هذه الظاهرة – على أى من وجهتى النظر – لم تكن بعيدة عن التأثيرات الإسلامية ، فهى – من وجهة النظر الأولى – إسلامية فى نشأتها وتطورها ، وهى – من وجهة النظر الأخرى – إسلامية فى تطورها الذى انتهى بها إلى هذه الصورة التى استقرت لها فى العصر الأموى ، وعرفت بها فى تاريخ الشعر العربى ، وتحولت معها إلى مدرسة متميزة لها فلسفتها الخاصة فى تشكيل تلك العلاقة الوجدانية الخالدة بين الرجل والمرأة ، علاقة الحب ، ولها موقفها المتفرد فى التعامل مع هذه العلاقة ، ولها – بعد ذلك – دورها البارز فى توجيه حركة

(١) الدكتور عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ١٦٤

(٢) المرجع السابق ص ١٦٨

الغزل من رؤية خاصة بها ، لا فى الشعر الأموى وحده ، ولكن فى الشعر العربى كله على امتداد عصوره واختلاف بيئاته . ومعروف أن لهذه المدرسة امتداداً حضارياً فى العصر العباسى مثّله العباس بن الأحنف مع صاحبته فوز ، إلى جانب ما تركته من بصمات فى بعض جوانب من غزل الشعراء العباسيين الآخرين . ومعروف أيضاً ما تركته من بصمات فى الشعر الصوفى بعد ذلك حين اتخذ شعراؤه من هذا الغزل العذرى رمزاً أداروا من حوله حبهم الإلهى ومواجدهم الروحانية .

ومن هنا يبدو التردد بين الرأيين لا أهمية له ولا خطر فى دراسة تأثير التيار الإسلامى فى هذه الظاهرة وعلاقته بتابيسها ودروه فى تشكل لوحاتها الفنية وتلوينها ، فليس مما يقلل من أهمية هذا الدور وخطره أن تضرب هذه المدرسة بجذورها فى أعماق المجتمع الجاهلى عند مجموعة من شبابه وجدت هواها لدى بنات القبائل المحصنات ، ومنهن بنات العم بما لهن من مكانة خاصة فى نفوسهم تفرض عليهم ضرورة حمايتهن والحفاظ عليهن ، والحرص على صورة الشرف والحصانة والمنعة والعرض من خلال تلك القداسة التى يخلعونها على علاقاتهم العاطفية بهن ، وتجاربهم الوجدانية معهن .

ليس ثمة غضاضة إذن فى وجود أصول قديمة لهذه المدرسة ، وليس ثمة غضاضة فى أن تكون هذه الأصول جاهلية ، فالمهم هو محاولة التعرف على الحجم الحقيقى للمؤثرات الإسلامية فى شعر هذه المدرسة من ناحية ،وفى تشكيله الفنى والجمالى من ناحية أخرى . فمع الاعتراف بإمكانية تواصل هذا التيار العذرى مع حس بعض الجاهليين يبقى مهما أن نتعرف على طبيعة العطاء الدينى الذى أسهم فى تثبيت المفهوم الموروث أو تعديله من خلال المعانى والصور الإسلامية التى برزت فيه ، الأمر الذى يؤكده ما يحاوله الباحثون – على اختلاف وجهات نظرهم – من حديث عن دخول بنى عذرة فى الإسلام وسبقهم إليه ، وكأنهم يجدون فى ذلك المدخل الطبيعى للربط بين هذا اللون من الحب وبين الإسلام ، وإن كنا نرى أن هذا السبق إلى الإسلام لا يقدم شيئاً له

أهميته فى إثبات هذا الدور ، فقد سبقت مكة والمدينة بنى عذرة وغيرها من القبائل البدوية إلى الإسلام ، ومع ذلك كانت هما المدينتين اللتين ظهرت فيهما مدرسة الحب الحضارى اللاهية . وإنما المهم أن شعراء البادية العذريين كانوا أكثر قدرة على احتواء العناصر الإسلامية ، وأن هذه العناصر وجدت صداها فى نفوسهم أكثر مما وجدته فى نفوس شعراء المدينتين المقدستين من أصحاب المدرسة الحضارية . وذلك لأن الحس الإسلامى لم يكن وليد موقف واحد ، بل تعددت المواقف التى أحاطت بهذا الحس الإسلامى فجعلت دوره يبدو أكثر ظهوراً عند هذه الطائفة من شباب البادية العذريين منه عند تلك الطائفة من شباب المدن الحجازية من أصحاب المدرسة الأخرى ، وهى المواقف التى أشرنا إليها عند حديثنا عن العوامل المختلفة التى وقفت وراء تحول هذا اللون من الحب البدوى إلى ظاهرة اجتماعية ، وربما كانت فكرة « الزهد » الذى ذهب إليها الدكتور طه حسين تبدو محوراً صالحاً لتدور من حوله وتتجمع هذه العوامل ، وهى فكرة جعلها الدكتور طه حسين تؤدى فى هذا المجال معنى « الانصراف إلى شئ من المثل الأعلى فى الحياة الخلقية » (١) . ومع ذلك فإن المسألة ترجع - من وجهة النظر العامة - إلى امتداد التأثير الإسلامى فى الشعر الأموى كله ، لأن الحس الإسلامى لم يقف عند طائفة من شعرائه دون طائفة ، وإنما كان حساً ظهر عندهم جميعاً على تفاوت فى الدرجة والمستوى .

وسنحاول أن نتبيَّن صدى هذا التيار الإسلامى فى شعر العذريين من خلال العودة إلى النصوص الموثقة لاستشهارتها لأتعرف على مساره الطبيعى فى هذا الشعر ، وكيف بحث لنفسه عن صيغ فنية مناسبة نفذ من خلا لها إلى بنية القصيدة الفنية ، فصدرت عنه صدوراً ذكياً وواعياً وجديداً أيضاً فى كثير من ألفاظها ومعانيها وصورها ، ووجد سبيله أحياناً إلى القصيدة كلها متجاوزاً جزئياتها المتفرقة أو أبياتها المفردة ؟ وإلى أى مدى وجد هذا الشعر فى التيار

---

(١) انظر حديث الأربعاء : ١/١٨٨

الإسلامى ذلك المصدر الجديد الوافر العطاء الذى يمكن أن يفيد منه ويصدر عنه ليقدم لنا قصيدة عذرية جديدة تختلف عن قصيدة المتيمين الجاهلية ؟

وأنا أعرف منذ البداية أن قدراً من تصور الانتحال قد أصاب جانباً من قصص العشاق العذريين ، كما أصاب جانباً من شعرهم ، وأن قدراً آخر من التداخل والاختلاط قد أصاب نسبة بعض قصائدهم ومقطوعاتهم إليهم ، ولكن المسألة يجب ألا تؤخذ على اتساعها واطلاقها وعموميتها ، فكما تعرضت الدراسات الأدبية الحديثة لقضية الانتحال فى الشعر الجاهلى لتضعها فى حجمها الصحيح ، فقد حرصت هذه الدراسات أيضاً على تصحيح كثير من المفاهيم المبالغ فيها حول واقعية الحب العذرى أو وهميته ، وحقيقة أصحابه ، وطبيعة تجاربهم ، دون أن تغفل أو تسقط من حسابها عناصر المبالغة التى ضخمت من حقيقة هذه التجارب ، وانتهت بشخصياتها إلى نوع من التوهج العاطفى والانفعالى انتشر معه قدر من الأسطورة والخيال دخل هذه الأخبار ، وقدر من المبالغة دخل هذا الشعر ، ولكن الموقف فى الحالين هو الموقف مع موضوعات أخرى طرقها الشعراء عامة فى هذا العصر وفى غيره أيضاً ، « فالإطار العام الذى دارت فيه أحداث قصة الحب العذرى فى فصليها الجاهلى والأموى إطار سليم لم تمسه أيدى الرواة ، ولم تعبث به أخيلتهم ، وإنما دخل العبث والتزيد والخيال فى التفاصيل والحواشى ، وحسبنا هذا الإطار السليم مادة صالحة وكافية أيضاً للبحث والدراسة . وكذلك الشأن فى الشعر الذى حملته إلينا هذه القصة ، فإن اختلاط نسبته إلى أصحابه لا يدفعنا إلى رفضه وإهماله، أو إلى اتهامه والشك فيه ، لأنه – فى مجموعة – تعبير صادق عن هذه القصة وهو – على كل حال – نتاج لمجموعة من الشعراء تشابهت حياتهم فتشابه فنهم » [١] .

---

(١) الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ٧ – ٨

ومهما يكن من أمر فقد لمعت فى هذه المدرسة العذرية أسماء لا خلاف حولها ونسب إليها شعر قام الباحثون المحققون بتوثيقه وتصفيته ، فلم يعد هناك مبرر إذن أخوض من أجله فى اتجاهات وقضايا كثير التعرض لها ، وتمت معالجتها ومناقشتها ، واستقر الرأى حولها ، ولأبدأ رحلتى مع النصوص أتبين من خلالها تلك الملامح الدينية التى تركها التيار الإسلامى فى شعر هؤلاء العذريين ، وأحدد على امتداد الطريق معها تلك المؤثرات الإسلامية من إكثار فى صيغ القسم والدعاء بدلالتها الإسلامية الجديدة ، وإشارات إلى الشعائر والعبادات الإسلامية ، واستمداد من آيات القرآن الكريم ، وإلحاح على فكرة قدرية هذا الحب ، وتردد أصداء الحس الغيبى الإسلامى ، ونحو ذلك من المؤثرات الإسلامية المختلفة التى تركت بصماتها على هذا الشعر .

* * *

# (٢)
# طبيعة المؤثرات

## أ - القسم والشعائر الدينية :

القسم ظاهرة طبيعية فى الحياة ، وهو وسيلة من وسائل التعامل بين الناس ، يجرى على ألسنتهم فى مجالات التأكيد والاثبات والشك والانكار . وقديما أعلن زهير بن ابى سلمى بأنه وسيلة من وسائل ثلاث لإثبات الحق ، وذلك فى قوله :

فإنّ الحق مقطعهُ ثلاثٌ      يمينٌ أو نفارٌ أو جَلاءَ (١)

وقد تردد القسم فى الشعر الجاهلى بصيغ مختلفة ، ومن بينها القسم بالله والقسم ببيته الحرام ، على نحو ما نرى فى قول امرىء القيس فى لاميته المشهورة :

حلفْتُ لها باللّه حلفةَ فاجرٍ      لناموا فما إنْ من حديثٍ ولا صَالِى (٢)

وعلى نحو ما نرى فى قول زهير فى معلقته :

فأقسمتُ بالبيتِ الذى طاف حولَهُ      رجالٌ بَنَوْهُ من قُرَيْش وجُرْهُم (٣)

ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن ندعى أن القسم ظاهرة إسلامية ، أو أن ظهوره فى الشعر العربى مرتبط بظهور الإسلام ، فالقسم قديم فى هذا الشعر

---

(١) ديوان زهير ص ٧٥ . والنفار : اللجوء إلى حكم يفصل فى الأمر . والجلاء : انكشاف الحقيقة وظهورها .

(٢) ديوان امرىء القيس ص ٣٢ . والصالى : الذى يصطلى بالنار للتدفئة .

(٣) شرح القصائد العشر للتبريزى ص ١١١.

قدم هذا الشعر ، وإنما كان أثر الإسلام فى هذا المجال أنه نظم هذه الوسيلة من وسائل التعامل بين الناس ، ووضع لها ضوابط ومعايير دقيقة ، وحدد لها صيغا معينة ، وألغى صيغا أخرى كانت منتشرة فى الجاهلية . وهكذا ظل القسم وسيلة من وسائل التعامل بين الناس ، ولكن فى داخل هذه الدائرة الدينية الجديدة التى حددها الإسلام مما أضفى عليه هالات من القداسة ، وارتفع به عن لغو القول وعبث الحديث ، وأكسبه دلالات دينية جديدة غير التى كانت له فى العصر الجاهلى .

وعلى امتداد شعر هذه المدرسة من مدارس الغزل الأموى ينتشر القسم بما له من هذه الدلالات الإسلامية الجديدة ، ويبدو حرص شعرائها فى كثير من مواضع شعرهم عليه حتى تنعكس هذه الهالات من القداسة على هذا اللون المهذب من الغزل الذى يفرغون فيه مشاعرهم العاطفية المتسامية ، ويعبرون فيه عن أحاسيسهم الوجدانية الصافية التى ترتفع فوق سفوح الحس إلى قمم الروح المشرقة بالطهر والعفة ، ومن هنا تكررت صيغ القسم فى شعرهم ، ووجدت سبيلها إلى كثير من قصائدهم ومقطوعاتهم ، بحيث يبدو الشعراء العذريون من أكثر شعراء العصر الأموى حرصا على القسم ، ويبدو الشعر العذرى من أكثر فنون الشعر الأموى اعتمادا على القسم واستخداما له . وهى ظاهرة تبدو طبيعية ، بل تبدو وحتمية ، لأن هؤلاء الشعراء الذين يخوضون غمار تجربة عاطفية يسيطر عليها الحرمان والعفة يتراءون دائما وكأنهم فى حاجة إلى تأكيد إخلاصهم لهذه التجربة ووفائهم لها ، وإيمانهم بها ، أمام محبوباتهم من ناحية ، وأمام المجتمع الذى يعيشون فيه من ناحية أخرى . إنهم يرون فى القسم وسيلة لإثبات التزامهم بمبادىء مدرستهم العاطفية ، وثباتهم عليها ، أو لعلهم كانوا يرون فيها تجربة مختلفة عن غيرها من التجارب العاطفية فهى فى حاجة إلى ما يؤكد صدقها فى نظر مجتمعهم .

والصيغة الأساسية التى حددها الإسلام وأقرّها للقسم هى القسم بذات الله وصفاته وأسمائه الحسنى . ومن هنا يبدو ضروريا أن تكون أول صيغة ترصدها

فى شعر هؤلاء العذريين . ومن الطبيعى أن تتردد هذه الصيغة بصورة واسعة فى هذا الشعر ، على نحو ما نرى عند جميل بثينة حين يقسم بالله على أنها طبه ودواؤه ، فهو لذلك يطلب منها الرحمة لعلها تنقذه من دائه الذى أبلى جسمه وأقرح قلبه ، وكأنه بهذا القسم يحاول أن يخفف عن نفسه تلك الطاقة التى ينوء بها ، والتى لا يجد سبيلا إلى إقناع صاحبتها بها إلا من خلال هذه الصيغة المؤكدة :

ارحـــمينى فقدْ بليتُ فَحَسْبِى　　بعضُ ذَا الدَّاءِ يا بثُينَةُ حَسْبِـــى
لامنى فيكِ يابثينةُ صَحْبِـــى　　لا تلوموا ، قد أقْرحَ الحبُّ قَلْبِى
زعم الناس أنَّ دائِـــى طِبِّـــى　　أنتِ والله يابثينـةُ طِبِّـــى (١)

وفى موضع آخر من شعره نراه يستخدم صيغة عامة من صيغ القسم ليؤكد موقفه العاطفى الذى وقف به عند صاحبته وحدها لا يتعداها إلى غيرها ، وليثبت صدق التجربة العذرية التى يعانيها ، وأن بثينة هى محور هذه التجربة التى تدور حوله إلى مالا نهاية ، وأنها أجمل من فى الدنيا ، بل إن يوما واحدا معها أجمل عنده من الدنيا كلها ، وأحلى من الحياة بكل ما فيها من متع ومغريات :

حلفتُ لكَيْماً تعلَمينى صَادِقــاً　　وللصِّدقُ خَــيرٌ فى الأمــور وأنجحُ
لتَكْليمُ يوم مــن بُثينةَ واحـــدٍ　　ألذُّ مــن الدنيا ، لــدىَّ ، وأمْــلحُ
من الدهر لو أخلو بكُنَّ ، وإنما　　أعالج قلباً طامحاً حيثُ يَطْمَحُ (٢)

ويتردد القسم بلفظ الجلالة عند سائر الشعراء العذريين ، وبصفة خاصة عند مجنون ليلى الذى يتراءى من خلال شعره أكثرهم قسما ، ربما لأنه كان أكثرهم

(١) ديوان جميل ص ٢٢

(٢) المصدر السابق ص ٢٧ . وقوله « من الدهر » متعلق بقوله « وأملح » . وانظر قصة هذه الأبيات فى الموضع نفسه .

خوضا لغمار تجربة الحرمان واليأس والضياع ، الأمر الذى كان يدفعه دفعا إلى القسم ليبرر موقفه العاطفى ومشروعيته . وفى هذه الأبيات من قصيدة له تلقانا هذه الصيغة من صيغ القسم فى أكثر من بيت منها ، وكأنما كان يجد فى ذلك راحة لنفسه :

خليليَّ هـــذا الرَّبعُ أعــلمُ آيــةٍ فباللّه عُـوجَـا ســـاعةً ثـم سلِّمـا
ســــألتُكـما باللّه لمَاْ قَضَيْتمُا علىَّ فقــد وُلِّيتُما الحُكــمَ فاحْكُمَا
بجُودِى علىَ ليلىَ ، بودِّىَ وبُخْلِها علىَّ ، ســلاَهَا أيُّنا كـانَ أظْلـــمَا
أحنُّ إليها كــلمّا ذَرَّ شـــــارقٌ كحبِّ النصارى قُدْسَ عيسىَ بن مريما
فواللّه ثــم اللّه إنـــىَّ لصَــادقٌ لذِكْرُكِ فى قلــبى أجــلُّ وأعـــظما
وواللّه ما أحبَبْتُ حبَّــك فاعْلَمــى لنكر ، ولا أحببْتُ حـــبك مأثما (١)

إنه يتخذ من القسم باللّه محورا يدور من حوله ليعود إليه فى حركة دائبة بين الأبيات ، مازجا بينه وبين حديث البداوة الذى أداره حول المحور التقليدى الموروث ، المحور الطللى ، سائلا الرفيقين التقليديين أن يعوجا ثم يسلما على ربع صاحبته الذى رحلت عنه ، ويتوالى القسم باللّه فى الأبيات ، وكأنه لا يريد أن ينتهى منه إلا بعد أن يؤكد لصاحبته حبه لها وإخلاصه ، وأنه لم يقترف إثما فى هواها ، أو ينزلق إلى محرم يفسد عفة حبه وطهارته . وواضح أنه كان مستريحا نفسيا لهذا التكرار الذى يلح من خلاله على تأكيد حبه ووفائه وتجربته العذرية ، أو لعله كان مدفوعا إليه بحكم عنف عواطفه والتهاب مشاعره . ولذلك نرى أمثال هذا التكرار للقسم ، وهذا الإلحاح عليه ، فى كثير من قصائده يقول فى إحداها مصورا حيرته مع صاحبته التى لا يعرف تفسيرا لتصرفاتها معه متخذا من القسم باللّه وسيلة لتأكيد هذه الحيرة :

---

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٥٧ - ٥٨

فوالله ثــم الله إنــى لــدائــبٌ أفكر مــا ذنبــى إليك وأعْجَــبُ ؟
ووالله ما أدرى علامَ هجرتنى ؟ وأى أمورى فيك ياليل أركب ؟ (١)

ويقول فى قصيدة أخرى مصورا حيرته فى حبها أيضا ، مؤكدا ذلك - كما أكده فى الأبيات السابقة - بالقسم بلفظ الجلالة الذى يكرره فى أبياتها على هذه الصورة :

فوالله ما فى القُرب لى منك راحةٌ ولا البُعدُ يسلينى ولا أنا صَابر
ووالله مــا أدْرِى بــأيــــة حيلــة وأىَّ مـــرام أوخـــطار أخــاطــر
ووالله إن الــدهـــر فـــى ذات بيننا علىَّ لها فـى كـل أمْرٍ لجائر (٢)

وعلى هذه الصورة تتراءى ظاهرة انتشار القسم بلفظ الجلالة فى شعر المجنون وتردده فى مواضع كثيرة منه ، وهى ظاهرة تضفى على شعره جوا إسلاميا خالصا يجعلنا لا نملك إلا أن نصدقه فى كل ما يؤكده بهذا القسم على أن أعمق ما نراه فى هذا المجال دلالة على هذه الإسلامية الخالصة ذلك القسم الذى يلقانا فى هذه المقطوعة من شعر قيس لبنى التى يقسم فيها بالصيغة الاسلامية المتميزة « والله العظيم » ، وهى المقطوعة التى أنشدها بعد إرغامه على طلاق لبنى :

اقول لخُلّتى فـــى غــير جُرْمٍ ألاَ بِينى - بنفسى أنت - بِينى
فوالله العـــظيم لنَزْع نُفْسى وقَطْعُ الرِّجــل مــنى واليَمــــين
أحبُّ إلىَّ ، يالبُنْىَ ، فراقا فبَكّى للــــفراق وأسْــعِــدينــى
ظَلمتُك بالطَّلاق بغـير جُرْمٍ فقد أذهــبتُ آخرتى ودينى (٣)

لقد بدأ المقطوعة بهذه الصيغة الإسلامية المتميزة من القسم بالله ، وختمها

(١) ديوان مجنون ليلى : ص ٨٨ . والاغانى : ٢/ ٢٠ مع اختلاف لفظى يسير .
(٢) الأغانى : ٢/٧٣ . والخطار : المخاطرة .
(٣) ديوان قيس لبنى ص ١٥٤ . والخلة هنا الزوجة . وبينى : فارقينى . وأسعدينى : أعينينى بالبكاء .

بهذه الصورة الإسلامية المتميزة أيضا الصادرة عن ذلك الحس الإسلامى المؤمن بالغيب والتى تعكس إيمانه بالإسلام دينا له ، وبالآخرة بداية لحياة أخرى خالدة بعد الموت ، وكأنه يشير من طرف خفى إلى حديث رسول الله ﷺ :« إن أبغض الحلال عن الله الطلاق » .

وإلى جانب القسم بذات الله تتردد صيغ أخرى من القسم بصفاته التى وصف ذاته بها ، وهى صيغ تضفى على القسم ذلك الجو القرآنى المميز ، وتخلع عليه ظلالا من أسلوبه المعجز ، على نحو ما نرى فى قول مجنون ليلى :

أما والذى يبلــو الســـــرائرَ كلَّها ... ويعلم مـــا تبــــدى بـــه وتَغيبُ

لقد كنت من تَصْطفى النفسُ خُلة ... لها دون خِلأن الصفاء حجوب (١)

إن المجنون يخلع على ذات الله صفاته التى وصف بها سبحانه ذاته العلية فى القرآن الكريم ، ويختار من بينها علمه تعالى بما فى نفوس البشر ، وما تخفيه سرائرهم ، وبما يبدون وما يكتمون ، ويتخذ منها صيغة لقسمه ، مبالغة فى تأكيد موقفه العاطفى ، وأن الله يعلم ما يحمله فى أعماقه من حب لصاحبته ، وكأنه ينظر إلى قوله تعالى: ﴿ يوم تبلى السرائر ﴾ (٢) وقوله سبحانه : ﴿ والله يعلم ما تسرون وما تعلنون ﴾ (٣) ، وأمثالهما من الآيات الكريمة وهى صورة تكرر فى أكثر من موضع من شعره ، على نحو ما نرى فى هذين البيتين اللذين يعود إليها فيهما مرة أخرى ، ولكن بشكل أكثر تفصيلا ، حيث يضيف إلى اللون الدينى الذى اعتمد عليه فى صورته السابقة ألوانا دينية جديدة يستمدها مما وصف الله تعالى به ذاته العلية فى القرآن الكريم ، فهو الذى انفرد وحده بعلم الغيب ، وهو أيضا القادرعلى كل شىء ، الذى تجرى الفلك فى البحر بأمره

(١) الأغانى : ٥٧/٢ . والخلة هنا : الصديقة .

(٢) سورة الطارق : ٩

(٣) سورة النمل : ١٩

وهو الذى اختص موسى عليه السلام بكلامه ، وهو الذى اختص بعض الأيام والليالى بالتعظيم والتشريف والتقدير وأقسم بها فى محكم آياته : الليالى العشر ، والشفع والوتر ، وليلة القدر ، وأيام الحج والنحر :

ألا زعــمت ليلى بــأن لا أحبّهـــا　　بلى والليالى العشـــر والشفعِ والوترِ
بلى والذى لا يعلـــم الغـــيبَ غيرهُ　　بقدرته تجرى السفائنُ فـــى البحــــر
لقد فضلت ليلى عـلى الناس مثلما　　على ألفِ شهرٍ فُضِّلت ليلةُ القدر [١]

وهى صورة فنية رائعة غنية بألوانها الدينية المتعددة التى تدور بها فى جو إسلامى بل قرآنى خالص . وواضح أن المعجم القرآنى بألفاظه وعباراته وقصصه يطل علينا من خلالها ، فينشر فيها تلك الروحانية الشفافة الصافية التى تعد سمة مميزة للشعر العذرى . ومن اليسير أن نتبين تأثر الشاعر بالآيات الكريمة التى تفتتح بها سورة الفجر ﴿ والفجر . وليال عشر والشفع والوتر ﴾ [٢] ، وأيضا بالآية الكريمة من سورة القدر ﴿ ليلة القدر خير من ألف شهر ﴾ [٣] وبالآيات الكثيرة التى تتحدث عن استئثار الله وحده بعلم الغيب ، من مثل قوله تعالى : ﴿ وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو ﴾ [٤] والآيات التى تتحدث عن قدرته سبحانه المتمثلة فى تسخير البحر للسفن لتجرى فيه مأمورة من مثل قوله تعالى : ﴿ الله الذى سخر لكم البحر لتجرى الفلك فيه بأمره ولتبتغوا من فضله ولعلكم تشكرون ﴾ [٥] ، والآيات التى تتحدث عن شعائر الحج وأن تعظيمها من تقوى القلوب ﴿ ذلك ومن يعظم شعائر الله فإنها من تقوى القلوب . لكم

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٤٢ .

(٢) الفجر : ١ - ٣ .

(٣) القدر : ٣

(٤) الأنعام : ٥٩ . وانظر أيضا النحل : ٧٧ ، والنمل : ٦٥ ، والامثلة كثيرة ( انظرالمعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم ، مادة « الغيب » ) .

(٥) الجاثية : ١٢ . وانظر أيضا إبراهيم : ٣٢

فيها منافع إلى أجل مسمى ثم محلها إلى البيت العتيق ﴾ (١) ، ثم أخيرا قصة موسى عليه السلام وتكليم الله له عند جبل الطور إيذانا ببدء رسالته (٢) .

وإلى جانب هذه الصيغ من القسم بذات الله وصفاته ، تتردد في شعر العذريين ، في مواضع كثيرة منه ، صيغ أخرى تستمد تشكيلاتها اللونية من الشعائر الدينية التي تنطلق من الحس الديني المتعدد الأبعاد لتلتقي بصورة واضحة حول البيت الحرام وما يتصل به من مناسك الحج وشعائره . وهي صيغ تبدو أكثر انتشارا في شعرهم من الصيغ السابقة . وربما كان السبب في ذلك أن هذه الصيغ كانت تتيح لهم فرصة واسعة للانطلاق في رسم صورهم الفنية وهم يتابعون قوافل الحجيج في حركتها المتصلة بين الأماكن المقدسة . وهي متابعة كانت - ولاشك - ترضي في نفوسهم حس البداوة الذي كان لا يزال حيا في أعماقهم ، انعكاسا لحياتهم الاجتماعية التي كانت لاتزال على ارتباطها الوثيق بالبادية والقبيلة ورحلات القوافل الضاربة في شعاب الصحراء في حركة لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد ولعل هذا الإحساس هو الذي جعل أكثر المشاهد انتشارا في هذه الصيغ من القسم عندهم مشهد النوق في حركتها المتصلة بين الأماكن المقدسة تحمل قوافل الحجيج بينها أو تساق هديا بالغ الكعبة ، وكأنما وجدوا في هذا المشهد ما يذكرهم بأمثاله مما يرونه في باديتهم ، أو كأنهم وجدوا فيه الصلة التي لعلهم كانوا يبحثون عنها بين حياتهم الإسلامية الجديدة وحياتهم البدوية التي توارثوها منذ أقدم عصورهم .

وتتردد هذه الصيغ بصورة واسعة في شعر العذريين جميعا ، في لوحات مركزة أحيانا ، وفي لوحات مفصلة أحيانا أخرى . ويبدو قيس لبنى أكثرهم استخداما لهذه الصيغ ، وأشدهم إلحاحا عليها ، فهي تنتشر في شعره بصورة لا نكاد نراها عند غيره ، وإذا كان مجنون ليلى - كما لاحظنا منذ قليل - أكثرهم

(١) الحج : ٣٢ ، ٣٣ .

(٢) انظر : طه : ٩ - ٣٦ ، والقصص : ٢٩ - ٣٥ .

قسما بلفظ الجلالة ، فإن قيس لبنى يبدو أكثرهم قسما بشعائر الحج ، وربما كان السبب فى ذلك أن المسرح الذى دارت عليه أحداث مأساته العاطفية هو المدينتان المقدستان : مكة والمدينة ، أو - بتحديد أدق - ضواحى هاتين المدينتين ، فقد كان قيس من كنانة ، وكانت منازل كنانة فى ظاهر المدينة ، وكانت لبنى من خزاعة ، تجمع بينها وبين قيس صلة نسب من جهة الأم ، إذ كانت أم قيس خزاعية ، وكانت منازل خزاعة فى ضواحى مكة . (١) ومعنى هذا أن مسرح المأساة هو نفسه المنطقة التى تجرى شعائر الحج على مقربة منها ، فمن الطبيعى أن تكون مشاهد الحج وقوافل الحجيج ماثلة دائما فى خياله ، ومن الطبيعى أن تكون من أهم الألوان الفنية فى لوحاته ، ومن أشدها قربا إليه ، ومن هنا كان انتشارها الواسع فى لوحاته الفنية . يقول مرة :

فلا والذى مَسَّحْتُ أركان بيته      أطوف به فيمن يطوفُ ويحصب
نسيتُك ما أرسى ثَبيرٌ مكانه      وما دام جارا للحُجون المُحصَّب (٢)

فهو يقسم لمحبوبته برب البيت الحرام ، متخذا من مناسك الحج من طواف ورمى للجمار عناصر يؤكد بها قسمه ، مضفيا على هذا القسم الجو الإسلامى الذى تحمله إلينا أسماء المواضع التى تحيط بمكة المكرمة : ثبير والحجون والمحصب ، لتكتمل لصورته ألوانها التى تحقق له هذا الجو الإسلامى الذى يريده لها .

ويقول مرة أخرى مستخدما ألوانا أخرى غير التى استخدمها فى صورته السابقة ، ولكنها تحقق له نفس الجو الإسلامى الذى يريده :

---

(١) الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ٣٢ .

(٢) ديوان قيس لبنى ص ٥٩ . يحصب : يرمى الجمرات . وثبير : جبل بين مكة وعرفات . والحجون : جبل بأعلى مكة . والمحصب . موضع رمى الجمرات ، ويقع بين الحجون ومنى . وقوله « يسيتك » أى لأنسيتك .

حلفتُ لها بالمشعَرَيْن وزمــــزمٍ  وذوُ العرش فوق المُقْسمِين رقيبُ
لئن كان برد الماء حرأن صادياً  إليَّ حــبيبا إنَّهــا لحــبيب (١)

إنه هنا يستمد عناصر قسمه من هذه المشاهد المقدسة : عرفة ومزدلفة وزمزم ليضفى على لوحته جو القداسة الذى يريده لها . وظهور « زمزم » فى هذه اللوحة لمحة فنية على قدر كبير من البراعة ، لأنها تحقق تناغما بديعا بين عناصر القسم وموضوعه ، بين الماء المقدس الذى يتفجر منها فترتوى منه جموع الحجيج ، وبين الماء البارد الذى يتمناه الشاعر وهو فى وقدة ظمئه وعطشه ليرتوى منه . ومن بين عناصر القسم المقدسة تظهر هذه الجملة الاعتراضية فى صياغتها الإسلامية « وذو العرش فوق المقسمين رقيب » ، لمحة فنية أخرى على قدر كبير من البراعة ، يوءكد بها قسمه ويوثقه ، ويشهد الله بها على صدقه فيه .

ويقول مرة غيرهما مستخدما ألوانا أخرى غير التى استخدمها فى الصورتين السابقتين ولكنها تحقق له أيضا نفس الجو الدينى الذى يحرص عليه :

لعمرك إننى لأحــبُّ سَــلعْــاً  لرؤيتها ومــن بجَنُــوبِ سَــلْعِ
حلفتُ بــربِّ مــكــةَ والمُصــلَّــى  وأيدى السابحات غــداة جمــعِ
لأنتِ على التنائى - فاعلميه -  أحب إلىَّ من بَصَرى وسَمْعى (٢)

إنه يستمد ألوان صورته من نفس المشاهد التى يراها دائما فى المنطقة التى يعيش فيها ، ويتردد بين أرجائها ، مشهد الكعبة والإبل المسرعة بقوافل الحجيج بين المناسك المقدسة . وينطلق من أعماق حسه الدينى تجاه شعائر الحج بأبعادها المكانية من خلال « مكة » و« المصلى » و« مزدلفة » أو « جمع »

---

(١) ديوان قيس لبنى ٦١ ، ٦٢ والمشعران هما عرفة ومزدلفة .

(٢) ديوان قيس لبنى ١١٩ . وسلع : جبل بنواحى المدينة . ويوم جمع هو يوم مزدلفة والسابحات : النوق المسرعة فى سيرها .

حيث يتم اجتماع الحجيج استعدادا للتوجه إلى منى لرجم الشيطان . ويضيف إليها بعدا مكانيا آخر يتصل بموطنه حين يشير إلى جبل سلع معلنا أنه يحبه ويحب ديار صاحبته التى تمتد إلى الجنوب منه . وهى كلها أماكن مازالت تبعث فى صدره حيوية الذكرى ، وتثير فى أعماقه ذكريات ماضيه مع محبوبته التى يقسم لها بأنها أحب إليه من سمعه وبصره مهما باعدت بينهما ظروف الحياة .

ويقول مرة أخرى مكتفيا فى رسم صورته بمشهد الإبل المسرعة بقوافل الحجيج نحو منى :

ألا حيِّ لبنى اليوم إن كنتَ غادياً وألمِمْ بهـا مـن قـبلِ أن لا تَلاقِيـا
وقل : إننى والراقصاتِ إلى منىً بأجْبُلِ جَمْـعٍ ينتظـرنَ المُنَاديـا
أصونُكِ عن بعض الأمـور مَضَنَّةً وأخشىَ عليكِ الكاشحين الأعاديا (١)

إنه هنا يستمد ألوان صورته من ذلك المشهد الرائع الذى لا يمل الشعراء العذريون من الحديث عنه ، لأنه يرضى فى نفوسهم حس البداوة الكامن فى أعماقها ، مشهد النوق المسرعة إلى الأماكن المقدسة تحمل جموع الحجيج لأداء مناسك الحج ، وتحمل معها لهؤلاء العذريين - مع روحانية الإسلام - أجواء البادية التى يتنفسون كل نسمة فيها ملء صدورهم . وهو مشهد يتكرر بصورة واضحة عند كل الشعراء العذريين بلا استثناء .

نراه عند جميل فى هذه الصورة الخاطفة السريعة :

حلفتُ لها بالبُدْنِ تَدْمَى نُحورهُا لقد شَقِيَتْ نفسـى بكـم وعُنيتُ
حلفتُ يميناً يـابُثينـةُ صَـادقاً فإن كنتُ فيهـا كـاذبـاً فعَميتُ
إذا كان جِلدٌ غيرُ جلدك مَسَّنى وباشرَنى دون الشِّعار شَرِيتُ (٢)

---

(١) المصدر السابق ص ١٦٠ . ٢٠٧/٩ . وجمع هى مزدلفة . وأجبل : جمع جبل . والراقصات : الإبل المسرعة .

(٢) ديوان جميل ص٢٦ . والشعار : الثوب الذى يباشر الجسد . وثرى : أصابه الثرى ، وهى بثور صغار حمر تظهر فى الجلد .

إن جميلا هنا مشغول بموضوع القسم عن القسم ، ولذلك يمر به مرا سريعا ، مكتفيا بهذه اللمحة الخاطفة لمشهد الإبل التى يسوقها الحجيج إلى مكة هديا بالغ الكعبة ، ثم يركز بعد ذلك على موضوع قسمه الذى يدور حول إخلاصه لمحبوبته ووفائه لحبها ، تركيزا يدفعه إلى تأكيد قسمه بالدعاء على نفسه إن كان حانثا فيه .

ونراه عند كثيرّ عزة فى مثل تلك اللمحة الخاطفة التى رأيناها عند جميل وعند قيس لبنى :

حلفت بربِّ الراقصات إلى منى ... خلال الملاَ يَمْدُدْنَ كـلَّ جـديل

يمين امـرىء مسـتغلـظ بأليّةٍ ... ليكـذب قـيلا قـد أُلـحَّ بقيل

لقد كذب الواشون عنى بكـذبة ... فَرَوْها ولـم يأتـون لها بحَويـل

لقد أكثر الواشون فينا وفيكُمُ ... ومال بنا الواشُون كلَّ مَميل (١)

إن كثيرا يتخذ من إبل الحجيج التى تسرع بهم نحو منى اللون الأساسى فى هذه الصورة المركزة ، ويجعل من قسمه بالله رب هذه الإبل ، ورب من تحمله من حجاج بيته الحرام ، ما يوثق به هذا القسم الذى يستمر فى توثيقه بهذا الأسلوب التقريرى الذى نراه فى البيت الثانى ، لينتقل بعد ذلك إلى موضوع قسمه ، وهو تكذيب تلك الواشايات التى أذاعها عنه المغرضون ليفسدوا ما بينه وبين محبوبته ، ويلح عليه إلحاحا واضحا دفعه إلى تكرار كلمة « الواشين » ثلاث مرات فى البيتين الأخيرين ، وكأنه يقول : هؤلاء هم سر البلاء الذين دفعونى إلى هذا القسم الغليظ .

وأما عند مجنون ليلى فنرى المشهد نفسه ، ولكن فى لوحة فنية أشد تفصيلا وأكثر ألوانا وخطوطا :

---

(١) ديوان كثير . والملا : الصحراء . والجديل : الزمام . والألية : اليمين . وفروها : افتروها عليه واختلقوها . والحويل : الاحتيال والقدرة على التخلص .

حلفت بمن أرْسَى ثبيرا مكـانَهُ    عليه ضباب مثل رأس المعصب
وما يسلك الموماةَ من كل نَقْضة    طليح كجَفْن السيف تهوى لمركب
خوارج من نعمانَ أو من سُفوحه    إلى البيت أو يطلعْنَ من نَجْد كَبْكَب
لقد عِشْتُ من ليلى زماناً أحبُّها    أرَى الموت منها فى مجيئى ومَذْهبى (١)

إنه يرى فى القسم الوسيلة التى لا يملك سواها لإقناع محبوبته بحبه لها حتى الموت وهو يركز طاقته التصويرية على مشهدين : مشهد ثابت ومشهد متحرك ، مشهد جبل ثبير المشرف على مكة ، وكأنه يريد أن يعكس على لوحته الفنية معانى الثبات والبقاء والخلود حين اتخذ من هذا الجبل رمزا لثبات حبه وبقائه وخلوده ، ومشهد الإبل التى أرهقتها الرحلة فى أعماق الصحراء فى طريقها إلى الكعبة تحمل حجاج بيت الله الحرام ليؤدوا شعائر الحج المقدسة ، متخذا من هذا المشهد ما يضفى جوا من القداسة على مشاعره التى يصورها . مسجلا من خلال المشهدين فلسفة حياته العاطفية ، وخلاصة تجربته الوجدانية التى تبدأ من عند ليلى لتنتهى إليها ، والتى تتحرك الحياة وتمضى الأيام من حوله وهى باقية ثابتة لا تتغير ولا تتحول ، والتى وقفها عليها فى مجيئه وذهابه ، أو - بعبارة أخرى - وقف عليها حياته غير مبال بالموت الذى يراه فى كل خطوة يخطوها على طريق الحب الشاق المضنى الذى تتناثر الأخطار على جانبيه .

والشواهد على هذه المزاوجة الجديدة الطريفة بين الموقف العاطفى والموقف الدينى كثيرة فى شعر العذريين جميعا ، ومنتشرة على امتداد قصائدهم ومقطوعاتهم ، وهى تبين بوضوح كيف استطاعوا أن يتخذوا من الأبعاد المكانية بما لها من دلالات دينية مقدسة ، وسيلة لإسقاط تجاربهم العاطفية عليها بما تحمله من عفة وطهر وتوحيد تقترب بها من دائرة القداسة ، وكأنهم وجدوا فيها

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٥٣ . والموماة : الفلاة . والنقضة : الناقة التى أهزلها السفر . والطليح : المتعبة . ونعمان : واد فى طريق الطائف يخرج إلى عرفات . وكبكب : جبل بعرفات .

مجالا لتحقيق هذه المزاوجة بين الموقفين العاطفى والدينى ، وما يستشعرونه أمامهما من إحساس بالقداسة . لقد وجد هؤلاء العذريون فى هذه الأماكن المقدسة فرصة طيبة يعرضون من خلالها هذه الصيغ من القسم الدينى تأكيدا لنقاء تجربتهم العاطفية وصفائها وروحانيتها ، وابتعادا بها عن مظنة الزيف والكذب والافتعال ، أو الانزلاق خلف أوشاب الغريزة ، والانحدار إلى سفوح الحس . ومن هنا يبدو الارتباط وثيقا بين صيغ القسم الدينى وبين هذه الأماكن المقدسة مهوى أفئدة المسلمين جميعا . وكأنى بالشاعر العذرى - وهو فى قمة إيمانه بهذه القداسة من ناحية ، وبقداسة تجربته العاطفية من ناحية أخرى - يتخذ من هذه الأماكن محورين : يدير من حول أحدهما وسائله الإقناعية عن طريق القسم ، ليؤكد تجربته العذرية فى عفتها وطهارتها وصفائها وروحانيتها ، ويدير من حول الآخر تلك الدفقة الشعورية العنيفة التى يحملها فى نفسه لهذه الأماكن على المستويين الدينى والعاطفى معا ، وعندها تلتقى قدسية التجربة مع قدسية المعنى الدينى فى هذه المزاوجة الطريفة الجديدة .

* * *

ولكن الحديث عن الشعائر الدينية فى شعر العذريين لم يقف عند دائرة توظيفها فى صياغة القسم فحسب ، وإنما كان يتعداه أحيانا إلى الحديث عنها حديثا مباشرا . وأكثر ما كان يرد هذا الحديث فى مجالين : فى مجال الحديث عن المحبوبة ووصف جمالها وهى تؤدى مناسك الحج ، وبخاصة فى أيام التحصيب حيث يلتقى الحجيج فى منطقة الجمرات المحدودة فتتاح الفرصة لهؤلاء العشاق لرؤية محبوباتهم . ثم فى مجال الدعاء فى الأماكن المقدسة على اتساعها حيث يتقبل اللّه الدعاء ، فتعود إلى هؤلاء العشاق ذكرياتهم ، وترتفع أصواتهم بالدعاء لأنفسهم ولمحبوباتهم ، وترتفع معها أكف الضراعة بأن يتقبل اللّه دعاءهم .

والشواهد على هذين المجالين كثيرة ومنتشرة فى شعرهم جميعا . ويروى

صاحب الأغانى أن قيس بن ذريح أدى فريضة الحج فى سنة حجت فيها لبنى أيضا ، فرآها ومعها امرأة من قومها ، فدهش وتحير وبقى واقفا فى مكانه ومضت هى لسبيلها ، ثم أرسلت إليه بالمرأة تبلغه السلام ، وتسأله عن خبره ، فألفته جالسا وحده وهو ينشد ويبكى :

ويوم منى أعرضْتِ عنى فلم أقُلْ　　بحاجة نفسٍ عنـد لـبنى مـــقَالها

وفى اليأس للنفس المريضة راحةٌ　　إذا النفس رامت خُطّةً لا تَنَالُها (١)

إنه يصدر - كما صدرت صاحبته - عن هذه العفة التى تربط بينهما ، فقد طوت حبها فى أعماقها فلم تدفعها أشواقها نحوه ، كما طوى هو حبه فى أعماقه فلم يصرح به ، ولم يجد إلا اليأس يلقى فيه راحته فى محاولة لإقناع نفسه بأنه السبيل الذى يخفف عنه أحزانه مادامت أبواب الأمل قد أغلقت فى وجهه ، وكأنما اتخذ من هذا اللقاء الطاهر فوق أرض منى المقدسة وسيلة لتأكيد هذه العفة التى تربط بينه وبين محبوبته من خلال هذه المزاوجة بين موقفه العاطفى وموقفه الدينى .

ويصرح جميل بأن خيال محبوبته قد سيطر على مشاعره وهو يؤدى شعائر الحج ، فلم يغب عنه لا فى طوافه حول الكعبة ولا فى سعيه بين الصفا والمروة ، فإذا هو يذكرها فى كل منسك يقوم به ، وكأنما قد شغله ذكرها عن تلك الجموع المتزاحمة من الحجيج فى سعيها وطوافها وتنقلها بين المناسك المتعددة فى حركة دائبة لاتهدأ ولا تستقر :

وبين الصفا والمروتَيْن ذكرتُكُمْ　　بمختلـف ، والناس ســـاعٍ ومُـوجِــفُ

وعند طوافى قد ذكرتكِ مـرّةً　　هى الموتُ ، بل كادت على الموت تضعف (٢)

وتتردد أمثال هذه اللوحات بكثرة فى شعر مجنون ليلى ، وتتعدد معها

(١) الأغانى : ٢٠١/٩ - ٢٠٢ . وانظر ديوانه ص ١٤١ .

(٢) ديوان جميل ص ٨٢ . الموجف : المسرع . وتضعف هنا بمعنى تزيد .

الزوايا والأوضاع التى يختارها لها ، وتختلف الألوان والظلال التى يضفيها عليها ، وتمتزج فيها المشاهد والأصوات ، وتتداخل فى ثناياها المؤثرات المرئية والمسموعة . فنرى عنده مرة مشهد الحجيج وقد تزاحموا فى منى حول رمز الشرير يرجمونه ، ومن بين هذه الجموع المحتشدة المتزاحمة لا يخطىء بصره ليلى وقد تقدمت لترمى جمارها ، وكأنما اختفت أمام عينيه كل هذه الجموع فلم يعد يرى إلا ليلى ماثلة أمامه بكل ملامحها وقسماتها ، حتى ليرى أطراف أناملها المخضبة تبدو من خلال بردها الذى ترتديه وهى تمد كفها لترمى الحصى الذى جمعته لهذا الموقف ، ولكنها - لسوء حظه ولمزيد من شقائه - لم تكد تظهر حتى اختفت :

فلم أر ليلى بعد موقــفِ ســاعة بخَيفْ مــنىً ترمــى جــمــار المُحَصَّب
ويبدى الحصَى منها إذا قذفَتْ به من البرد أطــراف البنَان المُخَضَّــب
فأصبحتُ من ليلى الغداةَ كناظرٍ مع الصُبحْ فى أعقاب نَجْمٍ مُغَرِّب (١)

وفى موضع آخر من شعره نرى لوحة أشد تفصيلا ، وأكثر ألوانا ، تكاملت لها عناصرها المسموعة بما وفره لها من مؤثرات صوتية غنية بأصدائها الموحية وأنغامها المعبرة :

ذكرتك ، والحجيجُ لهم ضجيجٌ بمكةَ ، والقــلوب لها وجــيبُ
فقلتُ ، ونحن فى بلــدٍ حــرامٍ به لله أخــلصــتِ القــلوبُ :
أتوبُ إليك ، يا رحمــن ، مما عمِلتُ ، فقــد تظاهرتِ الذّنُوبُ
فأماَ عن هــوى ليلى ، وتركى زيارتهــا ، فــإنىّ لا أتــوبُ
وكيف ، وعندما قــلبى رهينٌ أتوبُ إليك منها أو أنيبُ ؟ (٢)

---

(١) الاغانى : ٢/ ٢٠ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ١٢ . وتظاهرت الذنوب : تكاثرت .

لقد استمد مجنون ليلى ألوان صورته من مشهد حجاج بيت الله الحرام ، وقد ارتفعت أصواتهم بالتلبية والتكبير والدعاء ، وخشعت قلوبهم من خشية الله ، وخلصت سرائرهم لوجهه تعالى ، ومن أعماق المشهد الدينى المقدس يرتفع صوت العاشق المحزون يعلن توبته من ذنوبه الكثيرة للرحمن فى ساحة قبول التوبة واستجابة الدعاء ، ويتوجه إليه تائبا من كل ذنوبه إلا من حب ليلى فإنه لا يريد أن يتوب عنه ، بل إنه لا يملك أن يتوب عنه ، لأنه ليس خطيئة أو ذنبا ، وإنما هو حب مشروع لا إثم فيه ، بل هو قدر مقدور فرضه الله عليه ، فهو يقف أمامه مسلوب الإرادة ، بعيدا عن مجال الاختيار ، لا يملك من أمر نفسه شيئا ، ففيم تكون التوبة إذن ؟ إنها لوحة اسلامية جديدة متكاملة ، وفر لها الشاعر خطوطها وألوانها من مشهد الحجيج وضجيجهم فى البلد الحرام ، ثم من تلك الألفاظ التي استمدها من المعجم القرآنى : الرحمن ، والذنوب ، والتوبة ، والإنابة ، والتى كرر منها لفظه « التوبة » ثلاث مرات بين السلب والإيجاب ، وأضاف إليها لفظة « الإنابة » يضع بها اللمسة الأخيرة على لوحته لتكتمل لها دلالتها وإيحاؤها الدينى الذى يريده لها .

وتتكرر اللوحة عنده مرة أخرى بكل خطوطها وألوانها تقريبا ، حتى ليخيل إلينا أننا أمام نسخة اخرى منها لاتختلف عنها إلا قليلا :

دعا المحرمون الله يستغفرونه ... بمكة شُعْثًا كَىْ تمحَّى ذُنوبُهَا

وناديت : يارحمن أولُ سُؤْلَتى ... لنفسى ليلى ثم أنت حَسيبُها

وإنْ أُعْطَ ليلى فى حياتِى لم يَتُبْ ... إلى الله عبدٌ توبةً لا أتوبُها

وكَمْ قائلٍ قد قال : تُبْ ، فعصيتُهُ ... وتلك لعَمْرِى خُلّة لا أصيبُها (١)

وواضح أن اللوحتين متشابهتان إلى حد بعيد ، وأنهما تسجلان مشهدا واحدا وموقفا واحدا ، فالمكان مكة المكرمة ، والزمان موسم الحج ، والمنظر منظر

(١) ديوان مجنون ليلى ص ١٨.

الحجاج فى ثياب الإحرام يسألون الله عند بيته المحرم أن يغفر لهم ذنوبهم ، والشاعر العاشق يدعو الله دعوة أخرى ، إنه يسأله أولا أن يجمع بينه وبين محبوبته ، وأن يضم شملهما فى حياة زوجية سعيدة ، ثم يعاهده إن استجاب له أن يتوب توبة لم يتبها أحد غيره . ويبدو أن المجنون استلهم اللوحتين جميعا من تجربة واقعية مرت به وتركت آثارها العميقة فى نفسه ، ففى أخباره أن أباه حج به فى موسم من مواسم الحج ليدعو الله له بأن يعافيه مما به ، وأنه طلب إليه أن يتعلق بأستار الكعبة ويسأل الله أن يعافيه من حب ليلى ، فتعلق بها وقال : اللهم زدنى لليلى حبا ، وبها كلفا ولا تنسنى ذكرها أبدا . [1]

وفى موضع غيره من شعره يترا ءى له المشهد من خلال سمعه وقلبه معا ، وفيه تتداخل الحواس لتلتقى حول هذا الموسم الإسلامى المقدس لتصور وقعه فى نفسه :

ودَاعٍ دَعَا إذْ نحنُ بالخَيْف من منىً ... فهَيَّجَ أحـزانَ الفُـؤاد ومـا يَدْرى

دعا باسـم ليلى غـيرَها ، فكأنَّمَا ... أهاجَ بِلَيْلَى طائراً كانَ فى صَدْرِى [2]

لقد ذابت الأصوات التى ترتفع من حناجر الحجاج وقلوبهم ، والتى وصفها فى أبياته السابقة بأنها « ضجيج » ، فى سمعه ، واختفت جميعها فلم يعد يسمع إلا اسم « ليلى » يدعو به واحد منهم ، كما اختفت فى أبيات سابقة له جموعهم المحتشدة المتزاحمة فلم يعد يبصر إلا إياها ، وإذا هو يرهف السمع ويمد البصر لعله يراها ، ولكنه – لسوء حظه ولمزيد من شقائه مرة أخرى – لم تكن « ليلاه » وإنما كانت « ليلى » غيرها ، فهاجت أحزانه المكبوتة فى أعماقه ، وثارت طيور الشوق التى كانت ساكنة فى صدره تعربد من جديد ، وتجدد أحلامه الضائعة . ويقول الرواة أنه صرخ بعدها صرخة ظن من كانوا معه « أن نفسه قد

(١) انظر الاغانى : ٢١/٢ – ٢٢ . وأيضا : ٥١/١ .

(٢) المصدر السابق : ٥٥/ . وانظر أيضا : ٢٢/ وفيه « أطراب » مكان « أحزان » .

تلفت « ، وسقط مغشيا عليه ، فلم يزل كذلك حتى أصبح ، ثم أفاق حائل اللون ذاهلا » ، فأنشد أبياته التي منها هذان البيتان (١)

ومع هذه الإشارات المتكررة والأحاديث المتصلة عن الحج ، تتردد إشارات إلى الصلاة ولكن بدرجة أقل قلة ملحوظة . وربما كان السبب فى ذلك أن مواسم الحج كانت - كما قلنا منذ قليل - فرصة قد تتيحها أيام منى بصفة خاصة لرؤية هؤلاء العشاق لمحبوباتهم فى أمثال هذه اللقاءات الخاطفة العابرة التى تحدثوا عنها فى شعرهم . أما الصلاة فعبادة بين العبد وربه وحدهما ، وتوجه خالص إليه سبحانه بعيدا عن ازدحام موسم الحج حيث يلتقى المسلمون من كل فج عميق « ليشهدوا منافع لهم ويذكروا اسم الله فى أيام معلومات » (٢) . وتوشك هذه الإشارات إلى الصلاة أن تدور حول محور واحد ، ثم تختلف بعد ذلك زاوية الرؤية التى ينظرون منها ، فهم يذكرون محبوباتهم فى أثناء الصلاة فيشغلون بهن عنها ، ويسهون فيها ، أما جميل فإنه يشغل عنها ببكائه فيها كلما ذكر بثينة :

أُصَلِّى فأَبْكِى فى الصَّلاة لذِكْرِها ... لِىَ الويلُ مما يكـــتبُ الملكــــان
ضمنتُ لها ألاَّ أهـــيمَ بغــيرِها ... وقد وثِقَتْ مِــنىِّ بغَــيْرِ ضَـــمَانِ
ألا يا عبادَ اللّه قومُوا لتسـمْعَوُا ... خُصُومةَ معشُوقَيْنِ يَخْتَصِمَان (٣)

إنه يذكرها فى صلاته فيبكى فيسهو فيها ، فينتابه مما يسجله عليه الملكان الموكلان به ، واللذان أشار اليهما القرآن الكريم فى قوله تعالى : ﴿ ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد ﴾ (٤) . ولكنه يعود فيحاول تبرير موقفه بأنه لا يملك

---

(١) الأغانى : ٢١/١ .
(٢) الحج : ٢٨
(٣) ديوان جميل ص ١٢٩
(٤) ق : ١٨

أن ينساها ، فقد أخذت عليه موثقا بحبه لها لا يستطيع أن ينقضه على الرغم من أنها لم تأخذ ضمانا عليه . ولذلك لا يتردد فى أن يعلن على الملأ أن يقوموا ليسمعوا ما يدور بينه وبينها ويشهدوا عليه ، مستخدما فى ندائه لهم تلك الصيغة الإسلامية الجديدة « يا عباد الله » .

وأما مجنون ليلى فانه يشغل بمحبوبته فى صلاته حتى ليختلط عليه عدد ما أداه من ركعاتها ، بل إن صورتها تتراءى أمام عينيه كلما قام للصلاة ، فإذا هو مشدود إليها لا يملك أن يصرف بصره عنها ، وإذا هو يتخذ منها قبلة له يتجه نحوها حتى لو كانت القبلة من ورائه . وهو يعتذر عن هذا كله ، فهو لم يفعله عامدا متعمدا ، وهو مؤمن بالله الذى لا شريك له ، ولكنه الحب الذى استعصى على الشفاء ، وليلى التى تشده إليها كأنها قوة خفية من سحر لا يستطيع له دفعا ، ولا يجد له راقيا :

أرانى إذا صلَّيْتُ يمَّمْتُ نَحْوَهـا ... بوجهى وإن كـان المُصَلَّى وَرائيَا
فوالله ما أدرى إذا مـاذكَرْتُها ... اثنْتَيْنِ صلَّيْتُ الضُّحَى أم ثمانيا
وما بىَ إشْرَاكٌ ، ولكنَّ حُـبهَّا ... كمثلِ الشَّجَا أعْيَا الطَّبيبَ المُدَاوِيَا
هىَ السِّحر إلاَّ أن للسِّحْرِ رُقْيَةً ... وأنِّىَ لا أُلْفِى لهَا الدهرَ رَاقيا (١)

وعلى هذه الصورة استطاع العذريون فى هذه الدوائر الجديدة أن يحققوا مزاوجة أخرى بين الموقف الدينى والموقف العاطفى . وهى مزاوجة تعكس إحساسهم بقداسة تجربتهم العاطفية ومشروعيتها من ناحية ، وبسيطرتها الطاغية على مشاعرهم وصدق واقعها النفسى من ناحية اخرى . ومن خلال هذا الإحساس لم يكن هؤلاء العذريون يستشعرون حرجا فيما يفعلون ، مقتنعين بأنهم لا يرتكبون إثما أو خطيئة أو عملا غير مشروع .

* * *

(١) ديوان مجنون ليلى .

## ب - الدعاء ومعانى الآيات :

من الصيغ التقليدية التى استعان بها الشاعر القديم فى كل موضوعات الشعر تقريبا صيغ الدعاء ، فقد وجدت سبيلها من جانبيها السلبى والإيجابى فى لوحات المديح والهجاء ، كما وجدته فى لوحات الغزل والرثاء ، وأصبحت من القاسم المشترك الشائع بين هذه الموضوعات المختلفة بين الشعراء جميعا على اختلاف مستوياتهم وتجاربهم .

وعلى هذا الأساس يبدو فى صيغ الدعاء الإسلامية هذا الامتداد للصيغ القديمة التى تداولها الشعراء ، ولكن مع الاعتراف بقدم الفكرة فإن جدتها فى صدورها عن موقف إسلامى للشاعر يبدو امرا هاما ينبغى بحثه ، وتبينُ حقيقة أبعاده الدينية ودلالاته النفسية على صدق التجارب وعفة السلوك .

ولكن الدعاء إذا كان يلتقى فيه القديم والجديد بهذه الصورة ، فإن تأثر شعراء الغزل العذرى بالآيات القرآنية واستلهام معانيها والاهتداء بها يبدو أمراً جديدا تمام الجدة عندهم ، فهو تأثر دينى مطلق بعيد تماما عن أية مؤثرات تقليدية شغلت أذهان القدماء .

يقول قيس لبنى :

وسوفَ أُسَلّى النفسَ عنكِ كَما سَلاَ ... عن البَلَد النَّائى البعـيد نَزيــعُ
وإنْ مَسَّنى للـضُّـر مـنكِ كـآبَــةٌ ... وإنْ نَالَ جِسْمى للفـراق خُشُوعَ
مضىَ زَمَنٌ والناسُ يَسْتَشْفِعُون بى ... فهل إلى لبنى الغداةَ شَفيعُ [1]

فذلك الإحساس الذى ينتابه حين « يمسه الضر » يذكرنا بذلك التعبير القرآنى الرائع الذى يتردد فى أكثر من آية من آيات القرآن الكريم ، من مثل قوله تعالى : ﴿ وإن يمسسك الله بضر فلا كاشف له إلا هو ﴾ [2] ، وقوله تعالى :

---

(١) ديوانه ص ١١٣ ، ١١٤ . النزيع : الغريب .
(٢) الأنعام : ١٧ ، ويونس : ١٠٧ .

﴿ إذا مس الانسان الضر دعانا لجنبه أو قاعدا أو قائما ﴾ [١] ثم يستكمل ألوان الصورة بهذا الحس الدينى الذى يظهر فى فكرة « الخشوع » و« الشفاعة » وهى التى يوظفها فى تصوير أمله فى عودة لبنى إليه مرة أخرى .

وتنتشر الصيغ الدعائية انتشارا واسعا فى ديوان جميل ، فقد أكثر من استخدام الدعاء فى صورتيه الإيجابية والسلبية خضوعا لطبيعة المواقف التى يصورها ، فإذا كان طرف التعامل هو بثينة فإنه يطرح فى حواره معها من صيغ الدعاء الإيجابى ما يتناسب مع حبه لها وأمله فى إسعادها ، أما إذا اتخذ من الرقيب أو الواشى أو العاذل طرفا لحواره فمن الطبيعى أن يتحول إلى صيغ الدعاء السلبية .

وفى ديوانه قصيدة [٢] تتردد فيها هذه الصيغ الدعائية التى يسجل من خلالها طبيعة العلاقة التى تربط بينه وبين بثينة بما لها من دلالة على أزليتها وأبديتها فى نفسه . ففى مقدمتها يلقانا دعاء إسلامى يطوع من خلاله الدعاء الجاهلى الموروث بالسقيا ، معتمدا فى ذلك على مزج اللونين الجاهلى والإسلامى : حديث السقيا وحديث الشفاعة ، فيقول مخاطبا رفيقيه على النهج القديم ، ومتحاورا معهما من خلال حسه الإسلامى :

خليلىَّ عُوجا اليومَ حتى تُسلِّما　　على عَذْبة الأنْيــاب طــيبِّة النَّشْر
ألماً بها ثم اشْفعَا لِى وســلِّما　　عليها ، سقاها اللّهُ من سَائغِ القَطْر

ثم يمضى فى تصويره لخوفه من فراقها عليها وعلى نفسه ، فيعود بعد أبيات قليلة إلى الدعاء مرة أخرى ، يبث من خلاله مشاعره وعواطفه وكل ما يتمناه لحبه من بقاء وخلود فى حياته وبعد موته ، مسجلا لفتة إسلامية جديدة نحو قضية البعث التى حل بها الإسلام مشكلة الموت التى حيرت الجاهليين ، متمنيا

(١) يونس : ١٢

(٢) القصيدة فى ديوان جميل ص ٥٧ - ٥٩

على الله ألا يفرق بينهما بعد الموت ، بأن يجعل قبره إلى جوار قبرها جوارا يجعل الموت أمرا محببا إلى نفسه مادام سيحقق له ذلك القرب منها الذى افتقده فى حياته ، فيقول :

أعوذ بك اللّهُمَّ أن تشحط النّوَى ببثنَةَ فى أدْنَى حياتى ولا حشْرِى

وجاوِرْ إذا ماِمتُّ بينى وبينَها فياحبذا موتى إذا جاورَتْ قبْرى !

ويتراءى بعد ذلك وكأنه لا يطيق هذه الأعباء الثقيلة من الحب التى يحملها فى أعماقه ، فلم يعد يملك منه فكاكا ، أو حتى تحملا له ، فيمضى مصورا عجزه أمامه ، كاشفا عن أعماق التجربة وانهياره أمامها ، متخذا من صيغة دعاء سلبية وسيلته إلى ذلك ، متمنيا أن يخلصه الله من هذا العذاب ، وأن يريحه منه :

عدمْتُكَ من حبٍّ ! أمَامنكَ راحةٌ وما بكَ عنّى من توانٍ ولا فتْرِ ؟

ومن أعماق هذا العجز لا يملك إلا أن يعود إلى صاحبته ليوجه إليها تحية إسلامية تعبر عن حبه لها وما سببه له من عناء وحيرة وقلق :

عليها سلامُ اللّه من ذى صَبَابةٍ وصبٍّ مُعَنىً بالوساوسِ والفكْرِ

ثم يعود إلى القسم يؤكد به حبه لها ووفاءه وإخلاصه ، ويصور من خلاله سيطرتها على تفكيره فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار .

يقولون : مَسْحُور يُجَنُّ بذكرها وأقسمُ مابى مِن جُنونٍ ولا سِحْرِ !

وأقسمُ لا أنْسَاك ماذرَّ شارقٌ وما هبَّ آلٌ فى مُلَمَّعةٍ قفْرِ

ومالاحَ نَجْمٌ فى السماءِ معلّقٌ وما أورقَ الأغْصَانُ من فَنَن السِّدْر

ثم يمضى إلى أمانيه التى تملأ عليه صدره ، فيصورها من خلال صيغتين للتمنى تمثلان هذه المزاوجة التى قام عليها بناء القصيدة الأموية بين الحس التراثى والحس الجديد : الصيغة التقليدية المعروفة « ليت شعرى » ، وصيغة إسلامية جديدة « ليت ربى » يتوجه فيها إلى الله بأن يجمع بينهما مرة أخرى :

فياليت شعرى هــــل أبيتَنَّ ليلة كليلتنا حتّى نرى ساطعَ الفَجْر ؟

فياليت ربِّى قد قضىَ ذاك مَّرةً فيعلمَ ربىِّ عند ذلك ماشُكــــرى

ثم لا يكاد يصل إلى نهاية القصيدة حتى يسجل اعترافه بعجزه عن نسيانها أو السلوّ عنها بحب آخر ، ويكون بيت الختام صيغتين متقابلتين من الدعاء : دعاء عليها وعلى نفسه بألا ينعم أحدهما بالحياة بعد الآخر ، ودعاء لها ولنفسه بأن تدوم إقبالة الدنيا عليهما حتى يوم القيامة :

إذا ما نظمْتُ الشعر فى غيرِ ذكرهـا أبىَ - وأبيها - أن يطاوعَنى شعرى

فلا أُنْعِمَتْ بعدى ، ولا عشْتُ بعدها ودامتْ لنا الدُّنيا إلــى مُلْتَقَى الحَشْرِ

ومن الواضح أن رصيد الشاعر من حسه الدينى قد دفعه إلى هذا الإكثار من أساليب القسم وصيغ الدعاء والتمنى المتلاحقة التى تنتشر بين أبيات القصيدة ، وتتناثر بين صورها ، فتشد بعضها إلى بعض على هذا النمط الدقيق . ومما يلفت النظر فيها أن هذه الصيغ قد احتلت منها اثنى عشر بيتا من عدد أبياتها الذى لم يتجاوز أربعة وثلاثين بيتا ، ومعنى هذا أن أكثر من ثلث القصيدة لايكاد الشاعر ينطلق فيه إلا من هذا المنظور الإسلامى الذى لا يمكن إلا أن يكون صادرا عن ذلك التدفق اللاشعورى الذى استقرت تياراته فى أعماق الشاعر ، فالشاعر مسلم والحياة إسلامية ، وتيار الغزل الذى يتبناه ويسير فى ظلاله لا يكاد يخرج كثيرا عن هذا النهج الدينى ، بل يصبح الموقف الإسلامى الذى يرتكز عليه جميل أمام صاحبته دليلا على صدق تجاربه فى غزله ، الأمر الذى يدفعه إلى هذا الإكثار المتكرر من الصيغ الإسلامية داعيا ومؤكدا ومتمنيا .

وعند مجنون ليلى يتردد الدعاء بصورتيه الإيجابية والسلبية ، ففى هذه الأبيات التى يذكر الرواة أنه قالها حين بلغه نبأ زواج ليلى نرى مثلا لهذه الصورة الإيجابية من الدعاء :

دعوت إِلهى دعوة ماجهلْتُها وربىِّ بما تُخْفِى الصدورُ بصيرُ

لئن كنت تهدى بَرْدَ أنيابها العُلا لأفقرُ مــنى إنّنــى لفَقَــــير

لقد شاعتِ الأخْبارُ أنْ قد تزوُجت فهل يأتيَنّى بالطلاق بَشيرُ (١)

والأبيات تشكل لوحة إسلامية متكاملة الألوان ، ففيها هذا الدعاء الإسلامى الذى يتوجه به إلى الله ، وفيها هذا الاقتباس من المعجم القرآنى الذى يطل علينا فى الشطر الثانى من البيت الأول ، والذى اقتبس فيه معانى الآيات الكريمة الكثيرة التى تتحدث عن علم الله بما تخفى الصدور ، وأنه بصير بعباده وما تكنه قلوبهم ، من مثل قوله تعالى : ﴿ يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور ﴾ (٢) ، وقوله سبحانه : ﴿ إن الله بعباده لخبير بصير ﴾ (٣) وقوله جل وعز : ﴿ إنه بكل شىء بصير ﴾ (٤) ، وفيها أيضا هذا التعبير القرآنى الذى نراه فى قوله تعالى على لسان موسى عليه السلام : ﴿ رب إنى لما أنزلتَ إلىَّ مِنْ خير فقير ﴾ (٥) وأيضا التعبير القرآنى الذى نراه فى قوله سبحانه عن يعقوب عليه السلام : ﴿ فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتدَّ بصيرا ﴾ (٦) .

وتتردد الصورة السلبية - أكثر ما تتردد - حين يتحدث عن الذين يقفون فى طريق حبه ، فلا يجد وسيلة للتعامل معهم إلا عن طريق هذا الدعاء ، على نحو ما نرى فى قوله من يائيته المشهورة عن الوشاة :

فلــو كــان واشٍ باليمامــة بيتُــه وداري بأعْلىَ حضــرموت اهتَدىَ ليَا

---

(١) الأغانى : ٢/٤٧ .
(٢) غافر : ١٩ .
(٣) فاطر : ٣١ .
(٤) الملك : ١٩ .
(٥) القصص : ٢٤ . .
(٦) يوسف : ٩٦ .

وماذا لهم - لاأحسنَ اللّه حالَهم - من الحظِّ فى تصريم ليلى حبَاليا [1]

وقوله من اليائية نفسها عن الذين يشيعون عنه نسيانه حب ليلى :

لحىَ اللّه أقواماً يقولون إننى وجدتُ طوالَ الدهر للحُبِّ شافيا [2]

وقوله حين سمع - وهو فى موسم الحج - مناديا ينادى باسم ليلى غير صاحبته :

وداعٍ دعا إذ نحن بالخَيْف من منىً فهيَّج أطـراب الفـؤاد ومايَدْرى

دعا باسم ليلى غيرهـــــا ، فكأنما أطار بليلى طائراً كانَ فى صَدْرى

دعا باسم ليلى - ضللَّ اللّه سعيَهُ - وليلى بأرضٍ عـنه نازحةٍ قَفْرِ [3]

وكثيرة تلك الصيغ فى انتشارها عند شعراء هذه المدرسة ، وهى توظَّف بشكل عفيف أيضا فى تأكيد هذا اللون من الغزل بعيدا عن محسوسات الغزل اللاهى الذى يبدو شعراؤه فى حالات فنية هى أكثر استرخاء وهدوءا مما يعانى منه هؤلاء العذريون تلك المعاناة التى كانت تدفعهم إلى هذا العنف فى ترديد صيغ القسم أو صيغ الدعاء والتمنى التى تتناغم مع آلام واقعهم ، وما يشيع فيه من حرمان وضياع ، لعله ينتهى أو يزول من خلال هذا الدعاء أو تلك الأمانى ، أو - على الأقل - لعل الشاعر يتخفف نفسيا من هذه الآلام التى تفيض بها نفسه فلم يعد أمامه إلا محاولة إفراغ التجربة فى شعره ولتكن هذه الصيغ هى القادرة على احتواء قدر من هذه التجارب يدفعه إلى تكرارها بهذا الشكل .

وإذا كانت الصيغ الدعائية قد استطاعت احتواء المعانى القديمة ومزاوجتها

(1) الأغانى : ٢/٦٩ .

(2) المصدر السابق : ٢/٩٣ .

(3) المصدر نفسه : ٢/٢٢ .

بالحس الإسلامى كعنصر جديد ، فإن هناك صيغا أخرى شقت لنفسها طريقا فى القصيدة العذرية يشف عن حس الشعراء من أصحابها بهذا التيار الإسلامى الذى يخلعونه على صيغ متميزة لاهى بالقديمة الموروثة التى يعدلون فيها أو يضيفون إليها ، ولا هى بالمنتشرة فى بيئات الشعر الأخرى حتى فى تيار الغزل الحضارى ، وكأنها أصبحت خاصة مميزة للشعراء من أصحاب هذا الغزل البدوى العفيف ، فالشاعر يستعين بالله على حبه ويتخذ منه سبحانه وتعالى شاهدا منزها على كل ما يقول ، يُشهده على إخلاصه له ، ويشكو إليه ما يلقاه فى سبيله ، ويعترف بقضائه وقدره ، ويتخذ من ميثاقه مع الله وسيلة لتأكيد عفته وتحدى من يحاول الخروج على هذا الميثاق . وعند جميل تتكرر هذه الشكوى إلى الله وإشهاده سبحانه على حبه ، فى مثل قوله من خلال حوار يصطنعه مع بثينه :

إلى الله أشكُو لا إلى الناس حبَّها ولابُدَّ من شكوى حبيبٍ يُرَوِّعُ

ألاَ تتقِّين الله فيمن قتلته فأمسىَ إليكم خاشعاً يَتَضَرَّع ؟

ألا تتقين الله فى قتلِ عاشقٍ له كَبِدٌ حَرَّى عليك تَقَطَّعُ ؟ (١)

فهو يلجأ إلى هذه التقريرية فى الصياغة بعيدا عن التصوير الفنى مستهدفا الإقناع بما يقوله عن حبه الذى لم يجد فيه مجالا للتصوير إلا فى مشهد القتل المجازى الذى يتخيله فيشهد الله عليه ، ويشهد عليه صاحبته من خلال هذا الأسلوب الدينى الذى تتردد فيه « تقوى الله » و« الخشوع » و« الضراعة » .

وربما خص الشاعر نفسه بالشهادة على صدق حبه ، ولكنه حتى مع هذا التصوير لايكاد ينهى الموقف حتى يؤكد شهادته أمام الله تعالى انطلاقا من هذا الحس الإسلامى الذى يملأ عليه خياله وعقله ، يقول مجنون ليلى :

فإن تمنعوا ليلى وتحمُوا بلادَها علىَّ فلنْ تحمواْ علىَّ القوافيا

---

(١) ديوان جميل ص ٧٣ .

فأشهدُ عند الله أنىِّ أحبُّها فهذا لها عندى فما عندَها ليَا
قضىَ اللهُ بالمعروف منها لغيرنا وبالشّوق منى والغرام قَضَى ليَا (١)

فما ينتابه من شوق وحب لا يمكن إلا أن يكون قَدَرا إليها ، وقضاء لا يستطيع أن يفر منه إلا إليه ، وبه تصبح شهادة الله مما يزيده اطمئنانا إلى صدق تجاربه .

ونتيجة لتلك الشهادة تتكرر عند شعراء هذه المدرسة صيغ الشكوى والمعاناة من آلام الهوى ، وهى صيغ يطرحها أصحابها من خلال لجوئهم إلى الله تعالى .

وقد يعترف الشاعر بتضاؤل حجمه فى مجال الشكوى إلى الله ، فهو أمام رفيقيه - على المستوى التقليدى - لايكاد يتجاوز البكاء أو حتى الشروع فيه ، ولكنه حين يشكو إلى الله فإنه ينطلق من موقفين : أحدهما أن تجربة الحب قد أخذت عليه أرجاء نفسه وسيطرت عليه حتى لم يعد هناك من البشر من يمتلك طاقة تحتمل شكواه فينصرف عن فكرة الرفقة البشرية إلى تلك الشكوى الإلهية والآخر أن وجود الشاعر فى داخل دائرة الحس الدينى يجعله يعيش هذا الإحساس المفعم بالقرب من الله تعالى ، فإليه وحده شكواه ومناجاته حتى فى أخص تجاربه ، ولذلك يبدو هذا التضاؤل أحيانا فى صورة اعتراف صريح ، من مثل ما يطرحه مجنون ليلى فى قوله :

بكت دارُهُم من فَقْدِهم ، وتهللت دُموعى ، فأىَّ الجازعين ألُوم ؟
أهذا الذى يبكى من الهون والبلا أمْ آخر يبكى شَجْوَهُ ويهيمُ ؟
إلى الله أشكو حبَّ ليلى كما شَكَا إلى الله فقدَ الوالدَينْ يَتِيمُ
يتيمٌ جفاهُ الأقربون فعَظْمُهُ كَسيرٌ ، وفقدُ الوالدَيْن عظيمُ
علىَّ دماءُ البُدْنِ إن كان حبُّها على النَّأى فى طول الزمان يَرِيمُ (٢)

---

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٩١ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٨٥ . يريم : ينتهى وينقطع .

فهو لا ينطلق فى شكوى الهوى من فراغ ، ولذلك تتعدد الأبيات لتبرر الشكوى وترسم أبعادها ، وتحددها بشكل دقيق ، فمع الشكوى يأخذ من معجم الغزل حالة « الفقد » و« تهلل الدمع » و« اللوم » و« الجزع » و«الهون والبلاء » و« البكاء » و« الشجو والهيام » ، ثم من خلال كآبة صور المعجم الذى يستقى منه ألوانه ينتهى إلى حالة الشكوى التى لايكاد يبدأ فيها حتى يتوجه بها إلى الله تعالى ، فهو وحده القادر على إنقاذه منها .

ومع جميل يتكرر الموقف فهو أيضا حريص على تصوير تجاربه وما فيها من عجز عن التحمل ، حتى إذا ما فاضت آلامه لم يجد إلا الله يستعين به فى طرح شكواه وسكب آلامه ، فهو يقول فى بثينة حين حجبوها عنه :

فإنْ يحجبُوها أو يحُـلْ دونَ وَصْلِها ... مقالةُ واشٍ أو وعـــيدُ أمـــيرِ

فَلَمْ يحجبُوا عينىَّ عـن دائـمِ البُكـا ... ولن يملكوا ما قد يَجُنُّ ضَـميرى

إلى اللّه أشكُو ما ألاقى من الهوَى ... ومن حُـرَقٍ تَعتادُنـى وزفـــيرِ

ومن كُرَبٍ للحُبِّ فـى باطـنِ الحَـشَا ... وليلٍ طـويلِ الحُزْنِ غـيرِ قصيرِ

لقد كنتُ حسْبُ النفسِ لو دَامَ وصلُنَا ... ولكنَّما الـدنيا مَـتاعُ غُـــرورِ

لو أنَّ امرأً أخفى الهوى عن ضميرِه ... لَمِتُّ ولَمْ يعلم بذاكَ ضَميرى (١)

وكأن الشاعر لا يشكو من فراغ بل يؤجل الشكوى حتى تكتمل له مقوماتها ومبرراتها ، فهو يضيق بواقعه حين تفرض عليه القطيعة بينه وبين بثينة ، ويكاد ينفصل عن هذا الواقع فى صورته الخارجية المفروضة عليه ، ولكنه يتحاور من خلال مناجاته الداخلية التى لا يملك الرقباء أو الوشاة المصادرة عليها ، ولذلك

---

(١) ديوان جميل ص ٦٦ . وتنسب الابيات إلى قيس لبنى أيضا مع اختلاف لفظى يسير .
( انظر ديوانه ص ٩٦ ، ٩٧ ) .

بدا صادق التجربة حتى ضاقت نفسه بما عجز عن تحمله ، وأصبحت جزئيات الموقف مقدمة لنتيجة واحدة مؤكدة ترضى نفسه وتطفئ ظمأها ، وهى هذه الشكوى التى يعرضها بشكل مباشر يفرغ فيه شيئا من الألم والضيق اللذين يستبدان به .

وعند قيس لبنى يتكرر المشهد بكل دلالاته النفسية وملابساته الاجتماعية ، وذلك لأن مصدر الشكوى غالبا ما يرتد إلى ضغوط المجتمع بما يفرضه على هؤلاء الشعراء من كبت يعجزهم عن البوح الكامل بما تكنه ضمائرهم :

أيا حَرَجات الحيِّ حين تحملُوا ... بذى سَلَمٍ لا جادكُنَّ ربيع
وخَيْماتُك اللاتى بمُنْعَرَجِ اللِّوى ... بَلِينَ بِلىً لم تُبْلِهُنَّ رُبُوع
إلى الله أشكو نيَّةً شَقَّت العَصَا ... هىَ اليومَ شتَّى وَهْىَ أمسِ جَميعُ
فإنَّ انهمالَ العين بالدَّمع كلما ... ذكرتُك وَحْدى خاليا لسريعُ (١)

فهو يعلق الشكوى أيضا بهذا الحرص المتكرر فى الأبيات ، ذلك أن رحيل صاحبته يصبح دافعا لهذا الألم أو تلك الحسرة ، وهنا يبدو مبررا أن يسكب دمعه باكيا حزينا ، ويصبح مطلبا نفسيا أن يسقط شيئا من هذا الألم من خلال تلك الشكوى إلى الله ، وهو ما يعرضه بهذا الشكل المباشر فى البيت الثالث .

ويزداد تعلق شعراء هذه المدرسة بالحس الدينى الكامن فى أعماقهم ، فتتعدد الصور التى يطرحونها من خلاله ، كما بدا فى حديث الشكوى إلى الله أو إشهاد الله على صدق التجارب التى يخوضونها . ويتكرر لهذا التصور نظائر أخرى فى ميثاق الله الذى يتعامل الشعراء من خلاله أيضا من باب تأكيد صدق تجاربهم واظهار تأثرهم بهذا التيار الإسلامى الذى يزيد من تهذيب التجربة ، وينأى بها عن الحس ، يقول جميل مخاطبا بثينة :

---

(١) ديوانه ص ١١٤ . الحرجات : جمع حرجة وهى مجتمع الشجر - وذو سلم : واد بالحجاز . وجاد : أمطر . والربيع : يريد به مطر الربيع . واللوى : موضع . والمنعرج : حيث ينعرج الوادى وينعطف وشقت العصا : فرقتنا . وشتى : متفرقة . وجميع : مجتمعة .

جزتكِ الجوازى يابثينَ سَلاَمَةً    إذا ما خليلٌ بانَ وهْوَ حَميدُ
وقلت لها بيني وبينكِ فاعْلَمِى    من اللّه ميثاقٌ له وعهُود (١)

فهو لا يقنع فى حواره معها إلا من خلال تذكيرها بعهدهما وميثاقهما عند اللّه ، وذلك لأن الحفاظ على هذا الميثاق يصبح مطلبا ضروريا وملحا عليهما معا ، الأمر الذى يتسق مع رؤية هذا الحب قضاء إليها يجب احترامه والالتزام فيه بالوعود والعهود ، ذلك أن هذا الحب يصبح رابطة لها قداسة خاصة أحكم اللّه عقدها ، وجعل بينهما موثقا لا ينبغى نقضه إنه يؤكد الموقف من منظور دينى لا يخفى فيه تأثره المباشر بالسلوك الإسلامى ومعانى الآيات القرآنيه الكريمة التى تناولت علاقات البشر من خلال الوفاء بالعهد من مثل قوله تعالى : ﴿ وأوفوا بالعهد إن العهد كان مسئولا ﴾ (٢) .

وربما أدى هذا التصور بالشاعر إلى شدة الاطمئنان إلى تجربته ومدى استجابة صاحبته لهذا الصوت الدينى ، فهى تخشى نقض العهد كما يخشاه هو ، ولذلك بدا ثبات الشاعر على حبه ، ووفاؤه لهذا الميثاق ، وانعكس فى أمرين : أولهما عصيانه الوشاة وإعراضه عن اللائمين ، بل إن عذل العذال ووشاية الواشين تزيد مودتها عنده ، وتعظم مقامها فى نفسه ، وتزيده تماديا فى التعلق بها والحفاظ على حبها :

وما زادهَا الواشُونَ إلاَّ كرامة    عليَّ وما زالت مودّتُها عندى (٣)

والأمر الآخر رضاه بحبها وسكونه إليه وقناعته فيه بالقليل :

رفعت عن الدنيا المُنَى غيرَ ودِّها    فلا أسألُ الدنيا ولا أستزيدُها (٤)

---

(١) ديوان جميل ص ٣٨ ، ٣٩ . وبان : رحل وغاب .
(٢) الإسراء : ٣٤ .
(٣) ديوان جميل ص ٤٣ .
(٤) المصدر نفسه ص ٤٨

وخلاصة الموقف أن ثمة محاولات متعددة ومتنوعة ترجع كلها إلى مصدر واحد لتلتقي فيه وتصدر عنه معلنة أن صاحب القصيدة شاعر مسلم فى سلوكه ، فهو حريص على حصانة الفتاة كما تريدها القبيلة ، ولكن هذه الحصانة ليست فاصلا دقيقا أو وحيدا بينه وبين أسلافه الجاهليين ، فهؤلاء العذريون ليسوا أكثر حصانة من عنترة وغيره من متيمى الجاهلية إلا من خلال الحس الدينى الذى سيطر على نفوسهم ، وكان له إسهام بارز فى توجيه فكرهم الغزلى وفنهم كذلك . وعلى هذا يصبح للتيار الدينى ذلك الانتشار فى ثنايا القصائد ، لأداء أكثر من وظيفة ، فهو دليل مؤكد على تعمق المؤثرات الإسلامية وتغلغلها فى نفوس الشعراء ، وهو دليل أيضا على أنهم قد وجدوا فيه ضالتهم ليسقطوا من خلاله تجاربهم ، أو ليزدادوا فى عرضها عفة وطهرا ، مما يجعل لهذا التيار سمات خاصة تميزه ولا تكاد تتعداه إلى غيره من تيارات الغزل فى هذا العصر أو حتى فى العصور التالية .

ذلك أن فكرة العفة المثالية التى ملأت نفوس هؤلاء الشعراء قد وجدت تشجيعا فى الدين الجديد ، فزادوا من احترام المرأة ، والتزموا - إلى حد كبير - بضوابط العلاقات الاجتماعية التى تربطهم بها ، وصدروا عن هذا كله من منظور إسلامى له أهميته ودلالته المقدسة التى لا تكاد تخفى أو حتى تتوارى من خلف الصور الشعرية ، بل ظهرت كثيرا فى أسلوب تقريرى معلنة وواضحة ، وهى كثيرة كثرة الشعر فى هذه المدرسة .

* * *

## جـ - السلوك الإسلامى :

تتردد أصداء السلوك الإسلامى عند أصحاب هذه المدرسة العذرية - على الرغم من بداوتها - فى تصويرهم لمحبوباتهم من حيث سلوكهن من ناحية ، ومن حيث تعاملهم معهن من ناحية أخرى . ولعل أول ما يسجل لهؤلاء الشعراء أنهم لم يطمحوا إلى استعراض مواقفهم الغزلية من منظور التعدد الذى يشفى كثيرا

من حاجاتهم النفسية ، بل لقد أصبح هذا التعدد مرفوضا أمام الاعتراف الثابت بتوحد المرأة موضوع الغزل ، فمعها تبدأ تجربة الشاعر ، ومن خلالها يستمر غزله ، وبسببها ونتيجة إحباطه فى تجاربه معها قد ينتهى به الحال إلى اليأس أو الجنون ، أو يقضى إلى الموت فى سبيل الحب ، كما تردد على ألسنة بعض العذريين حين نسب نفسه إلى « قوم إذا أحبوا ماتوا » (١) ومع هذا كله تظل فكرة « الحصانة » - ولها مالها من قدسية فى نفس الشاعر العذرى - قادرة على أن تصوغ سلوكا بشريا متميزا له ضوابطه وقوانينه التى تنأى - فى جملتها وتفصيلاتها ودقائقها - عن مسلك سائر شعراء الغزل العربى الآخرين . فالسلك العذرى متميز فى طبيعته ، متميز فى عطائه وعلاقاته العاطفية . وفى خبر يرويه صاحب الأغانى عن جميل بثينة نرى صورة لهذا العطاء ولهذه العلاقات العاطفية التى عرف بها العذريون جميعا ، فقد التقى جميل وبثينة ذات ليلة ، وجلس يشكو لها حبه ووَجْده ، وسألها أن تجزيه على حبه بشىء مما يكون بين العاشقين ، فأنكرته عليه وقالت له مغاضبة : والله لقد كنت عندى بعيدا منه ، ولئن عاودت تعريضا بريبة لا رأيت وجهى أبدا . فضحك وقال : والله ما قلت لك هذا إلاَّ لأعلم ما عندك فيه ، ولو علمت أنك تجيبيننى إليه لعلمت أنك تجيبين غيرى ، ولو رأيت منك مساعدة عليه لقتلتك بسيفى هذا ما استمسك فى يدى ، ولو أطاعتنى نفسى لهجرتك هجرة الأبد (٢) . وما من شك فى أن هذا السلوك المترفع على الحس صورة من السلوك الإسلامى الذى حاول الإسلام تأصيله فى نفوس العرب ، فاستجابْ له هؤلاء العذريون حين وجدوا فيه الوسيلة للاستعلاء بعواطفهم فوق مستوى الغرائز الحسية تحقيقا لهذه العذرية التى فرضتها عليهم عوامل متعددة ، من بينها - بطبيعة الحال - الإسلام . وفى حديث منسوب إلى ابن عباس أن رسول الله ﷺ قال : « من عشق فعف

(١) ابن خلكان : وفيات الأعيان : ٢٠٣/١ .

(٢) الاغانى : ١٠٥/٨ .

فكتم فمات فهو شهيد » [١] . وسواء أصح هذا الحديث عن رسول الله أم لم يصح فإنه يعكس هذا الإحساس بالعامل الدينى فى توجيه سلوك هؤلاء العذريين إلى العفة التى أصبحت سمة من سمات هذا الحب المميزة له .

ولعل شيئا من ذلك هو الذى جعل جميلا يصور موته فى سبيل الحب استشهادا ، وشقاءه فى سبيله جهادا :

يقولون : جاهدْ يا جميلُ بغَزْوَةٍ وأىَّ جهادٍ غيرهنَّ أُريد ؟
لكل حديث بينهنَّ بشاشةٌ وكلُّ قتيل عندهنَّ شَهيدُ [٢]

فى ظل هذا السلوك الإسلامى نرى صورتين لطبيعة السلوك الذى تميزت به العلاقات العاطفية بين هؤلاء العذريين ومحبوباتهم : سلوك العاشق من ناحية ، وسلوك المحبوبة من ناحية أخرى . ففى الجانب الأول نرى هذه الصورة المثالية التى يرسمها جميل لعلاقته ببثينة :

وإنى لأرْضَى من بثينةَ بالذى لو أبْصَرَهُ الواشى لقربُ بلابلُهْ
بلاَ وبأنْ لا أستطيعَ وبالمُنى وبالأمل المَرْجُوِّ قد خابَ آمِلُهْ
وبالنظرة العَجْلَى ، وبالحَوْل تنقضى أواخرُه لا نلتقى وأوائلُه [٣]

وهى صورة يرسمها قيس لبنى أيضا ، ولكن من زاوية أخرى ، فيقول :

إن تك لبنى قد أتىٰ دون قُرْبَها حجابٌ منيعٌ ما إليه سبيلُ
فإن نسيم الجو يجمعُ بيننا ونُبْصِرُ قَرْنَ الشمس حين تزولُ
وأرواحُنا بالليل فى الحىِّ تلتقى ونعلمُ أنَّا بالنهار نَقيلُ
وتجمعُنا الأرضُ القَرارُ ، وفوقنا سماءٌ نَرىَ فيها النجومَ تجول [٤]

---

(١) محمد بن داود الظاهرى : كتاب الزهرة ص ٦٦ .
(٢) ديوان جميل ص ٤٠ .
(٣) الاغانى : ٨/١٠٥ . وفى الديوان ص ١١٥ مع اختلاف لفظى يسير .
(٤) ديوانه ص ١٤٠ . زالت الشمس : بلغت منتصف السماء . ونقيل : أى ننام فى وقت القيلولة وهو منتصف النهار .

لقد صور جميل علاقته ببثينة بأنها رضا بالوهم الكاذب ، والسراب الخداع والأحلام التى لا تقوم على الواقع العملى الذى تقوم عليه حياة غيره من البشر ، وصورٌ قيس علاقته بلبنى بأنها ترويض لنفسه على الرضا بالحرمان الذى فُرض عليه ، والتشبث بالآمال الضائعة التى أفلتت منه (١) ، وهما صورتان تتكرر أمثال لهما كثيرة فى شعر غيرهما من الشعراء [illegible] مع اختلاف فى الزوايا التى ينظرون منها ، أو فى الألوان التى يستخدمونها .

وفى أعماق هذا الحرمان تتحول هذه الصورة المثالية إلى تعبير عن رغبات مكبوتة يحول هذا السلوك الإسلامى دون أن تطفو على السطح ، فتأخذ أبعادا صراعية بين رغبات الجسد التى تغرى عليها النفس الأمارة بالسوء التى تحدث عنها القرآن الكريم (٢) ، وبين هذه المثالية التى تردها عنها . وهى أبعاد صورها هؤلاء العذريون فى أكثر من موضع من شعرهم . فهى عند قيس لبنى رغبات جامحة تنطلق فى أعماقه كما ينطلق السوام فى المرعى ، ولكن حبه العذرى يقف دونها ليصدها ويكبح جماحها :

تتوق إليك النفـــسُ ثم أردُّهـا       حياءً ، ومثلى بالحـياءِ حقيقُ

أذود سَوأم النفس عنكِ ، وماله       على أحد إلاَّ عليك طريق (٣)

« إنه يسجل هنا انتصار الروح على الجسد ، أو هزيمة النفس الأمارة بالسوء أمام المثالية الخلقية التى يؤمن بها ، يتخذ منها عقالا يقيد سوام نفسه ، ويحول بينه وبين الانطلاق والجموح والتمرد » (٤) .

---

(١) الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ٥٤ .

(٢) يوسف : ٥٣ .

(٣) ديوانه ص ١٢٨ . السوام : الماشية تترك فى المرعى طليقة ترعى كيف تشاء ، ويريد بسوام النفس رغباته وغرائزه . ويذودها عنها : يردها .

(٤) الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ٥٢ .

وهى عند جميل بثينة صراع بين الحياة والموت ، ولكنه صراع غريب مختلف عن الصراع الذى يعرفه الناس فى قضية المصير المحتوم . إنه صراع بين رغبات الجسد التى تموت إذا ما التقى بصاحبته ، وبين هذه الرغبات نفسها التى تحيا حين يفارقها فتعود إليه لتبدأ معها دورة جديدة من هذا الصراع الغريب الذى فرض عليه ولا يد له فيه ، ولكنه - مع ذلك - مطمئن إلى سلامة موقفه من وجهة النظر الدينية ، فإنه لم يرتكب أمرا يغضب اللّه ، أو إثما يستحق عليه العقاب أو يوجب عليه الحد :

يموتُ الهَوى مـــنى إذا ما لَقيتُها ... ويحيا إذا فــــارقْتهــا فــــيعُود

لئن كان فى حُبِّ الحبيب حبيبه ... حدودٌ لقد حلّتْ علىَّ حُدودُ (١)

وفى موضع آخر من شعره يصرح فى وضوح بسلامة سلوكه من الناحية الدينية لقد جمعته بصاحبته خلوة فى الليل استمرت حتى الصباح ، ولكنهما - مع ذلك - ارتفعا فوق رغبات الجسد ، فلم يقربا ريبة ، ولم يستخفهما الهوى إلى إثم أو منكر ، ثم افترقا على عطر العفة يضوع منهما كأنه رائحة العنبر :

وكان التفرُّق عند الصُّبَا ... ح عـــن مثل رائحـــةِ العَنْبر

خليلان لـــم يقْـــربَا ريبـــةً ... ولم يُسْتَخَفَّا إلى مُنْكَر (٢)

وفى الجانب الآخر نرى صورا سجل فيها هؤلاء العذريون صورا مثالية لمحبوباتهم ، وما يتحلين به من عفة وحياء ، وحرص على الشرف والسمعة الطيبة ، وبعد عن مواطن الريبة والشبهات ، وتمسك بالخلق الكريم والسجايا الحميدة . وهى مثالية تعد - من بعض جوانبها - انعكاسا لما يريده الإسلام من المرأة ، وما يريده لها ، وما يحرص على أن يحققه لها من حصانة ، ويحيطها به من سياج الفضيلة المطلقة ، وما يدعو إليه من الرقة والإحسان والمعروف فى

(١) ديوان جميل ص ٤٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٧١ .

معاملتها ، ولسنا ننكر أن أطرافا من هذه المثالية الخلقية تناثرت فى الشعر الجاهلى ، أنعكاسا لما كانت تحرص عليه القبائل من أخلاقيات نسائها الحرائر ، ومن تلك التقاليد التى كانت تفرض سلطانها على المجتمع القبلى ، وتأخذ فيه شكل المقدسات التى لا يمكن التحلل منها ، ومن بينها « الشرف » الذى جعل العربى ينظر إلى المرأة على أنها حرمة من الحرمات ، عليه واجب المحافظة عليها والدفاع عنها ، مما ألقى ظلاله على الغزل الجاهلى الذى يتراءى فيه الوصول إلى المحبوبة مغامرة من المغامرات الجريئة تستدعى اصطحاب السيوف وحمل الأقواس والسهام (١) ، على نحو ما نرى فى لامية امرىء القيس المشهورة (٢) . ولكن الامر الذى لاشك فيه أن المثالية التى أرادها الاسلام للمرأة كانت مثالية متكاملة فى كل جوانبها ، حفظت عليها إنسانيتها ، ورفعت من وضعها الاجتماعى والاقتصادى ، ونظمت ما بينها وبين الرجل من علاقات ، وبينت مالها وما عليها من حقوق وواجبات (٣) وتغيرت معها تلك النظرة الجاهلية الظالمة إليها والتى صورها القرآن الكريم أروع تصوير فى قوله تعالى : ﴿ وإذا بُشِّر أحدُهم بالأنثى ظلّ وجهُهُ مُسوْداً وهو كظيم . يتوارىَ من القوم من سُوء ما بُشِّر به ، أيُمْسِكُه على هُوْنٍ أم يدسُّه فى التراب ، ألا ساء ما يحكمُون ﴾ (٤) . ومن هنا كانت هذه المثالية الخلقية التى رسمها هؤلاء العذريون لمحبوباتهم تعد – من بعض جوانبها – أثرا من آثار التيار الإسلامى الذى كان يشكل المجتمع العربى فى هذه المرحلة من تاريخه تشكيلا جديدا .

---

(١) انظر للدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ٩٧ ، ٩٨ .

(٢) الاعم صباحا أيها الطلل البالى وهل يعلمن من كان فى العصر الخالى ( ديوان امرىء القيس ٢٧ ) .

(٣) انظر للدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ١٠٢ . وللدكتور أحمد عبد الستار الجوارى : الحب العذرى ص ٥١ ، ٥٢ .

(٤) النحل : ٥٨ ، ٥٩ .

وعلى امتداد شعر العذريين تتناثر صور مختلفة رسموها لهذه الأخلاقيات التى كانوا يرونها فى سلوك محبوباتهم ، فيرضون عنها حينا ، ويضيقون بها حينا آخر ، فبينما يقول كثير عزة مسجلا ضيقه بموقف صاحبته منه ، وإعراضها عنه وبخلها عليه ، حتى لتتراءى له كأنها صخرة لا تسمع له ، ولا ترد عليه نداءه :

كأنى أنادى صخرةً حين أعرضَتْ  من الصّم لو تمشى بـها العُصْمُ زَلَّتِ
صَفوُحاً فـما تـلقاك إلا بخـيلة  ومَنْ ملَّ منها ذلك الوصل مَلَّتِ (١)

يقول جميل بثينة مصورا رضاه بموقف صاحبته منه ، وتمسكه بها على الرغم من بخلها ، بل بتفضيله له إذا ما قارنه بعطاء غيرها :

ويقلن : إنك قد رضيت بباطل  منها ، فهل لك فى اعتزال الباطلِ ؟
ولباطل ممّن أحِـبُّ حـديثه  أشهى إلىَّ مـن البغـيض البَـاذلِ
ويقلن : إنك يـابثين بخـيلةٌ  نفسى فـداؤك مـن ضَنِينٍ بَاخِلِ (٢)

وبين الضيق والرضا ، والبذل والبخل ، والعطاء والإعراض ، تتردد فى شعر العذريين فكرة ألحُّوا عليها إلحاحا واضحا ، وأكثروا من الإشارة إليها ، فكرة « الوعد الممطول » الذى تماطل المحبوبة فى الوفاء به ، وهى فكرة تتردد فى شعرهم مغلفة بجو من الغموض يجعلنا نتساءل عن طبيعة هذا الوعد وحقيقته ، وهو تساؤل أثارته من قبل - فيما يذكر الرواة - زوجة عبد الملك بن مروان حين سألت عزة صاحبة كثير ، وقد استمعت إلى بعض شعره فيها : ما هذا الدين الذى مطلته إياه ؟ فقالت لها : قبلة وعدته إياها فحرجت منها ، فقالت لها : أنجزيها وعلىّ اثمها (٣) . وفى شعر كثير إشارات كثيرة إلى هذا « الوعد

(١) ديوان كثير : ٣٦/١ . العصم : جمع أعصم ، وهو الوعل المعتصم بقمم الجبال . والصفوح : المعرضة .

(٢) ديوان جميل ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣) انظر القصة فى الاغانى : ٢٧/٩ .

المطول » ، أو - كما يسميه أحيانا - « الدَّين المطول » يقول مرة :

قضى كلُّ ذى دَينٍ فوفَى غَرِيمَهُ    وعزّةُ ممطولٌ مُعَنىً غَرِيمُهَا [1]

ويقول مرة أخرى :

أقولُ لها : عــزيز مــطلــت دينى    وشرُّ الغانيات ذوو المطال

فقالت : ويْبَ غيرك ، كيف أقضى    غريما ما ذهبت له بمال [2]

ويقول مرة غيرهما :

لو أن الباخلين - وأنتِ منهم - رأَوكَ تعَلّموا منك المطالا [3]

وعند جميل تتردد أمثال هذه الإشارات التى يعرض لها فى صور مختلفة فهو مرة يعلن أن وعود محبوبته كثيرة ولكن وفاءها بها قليل ، ومرة يعلن أنها ديون كثيرة ولكن محبوبته تتراخى فى قضائها ، ومرة يصرح بأنها لا تفى بها ولا تقضيها إلا فى الأحلام ، أما فى اليقظة فإنها ضنينة بخيلة ، ومرة يذكر أنه كلما ظن أنها اقتربت منه عادت فتباعدت عنه لأنها - على حد تعبيرها - خطة لاتشاؤها . وهى صور جمعها وركّزها فى هذه الأبيات :

وكَمْ وعدتنا من مَواعــد لو وفَتْ    بَوأْيٍ فلــم تُنْجَزْ قــليلٍ غَنَاؤُهــا

وكَمْ لى عليها مــن ديونٍ كثيرةٍ    طويلٍ تَقاضيها ، بــطىءٍ قضاؤهـا

تجودُ به فى النومِ غــيرَ مُصَرَّدٍ    ويُخْزَنُ أيقاظاً عــليها عطاؤهــا

إذا قلتُ : قد جادت لنا بنوالها    أَبَتْ ، ثم قالت : خُطَّةٌ لا أشاؤها [4]

---

(1) ديوان كثير : ١/١٧٢ .

(2) المصدر السابق : ١/٢٧٥ . ويب غيرك : ويل لغيرك .

(3) المصدر نفسه : ١/١٥ .

(4) ديوان جميل ص ١٤ . الرأى : الوعد الذى يؤكد صاحبه عزمه على الوفاء به . والمصرد : المقلل .

وفى أبيات أخرى يعود إلى هذه الإشارات ، فيتحدث عن الوعود التى أخلفتها والتى يعيش على أمل الوفاء بها ، ينتظرها - وهو محروم منها - كما ينتظر الفقير عطاء الغنى الموسر الواسع الثراء . وبثينة غريم ليس معسرا ، ولكنها - مع ذلك - لا تقضى ما عليها من ديون له ، ولا تفى بوعودها التى تمنيه بها ، والتى تتراءى له فى النهاية كأنها برق خلب يومض فى سحابة غير ممطرة :

إنى إليكِ بمـــا وَعَـــدْتِ لناظِـــرٌ ... نَظَرَ الفقيرِ إلى الغنىِّ المُكْثِرِ
تُقْضَى الديونُ ، وليس يُنْجِزُ مَوْعداً ... هذا الغريمُ لنا ، وليس بمُعْسِرِ
ما أنتِ والـــوعـــدَ الذى تَعِدِينَنى ... إلاَّ كبرقِ سحابةٍ لمْ تُمْطِرِ (١)

وموضوع الديون وقضائها وارتباط ذلك بإعسار الغريم أو إيساره من الموضوعات التى نظمها التشريع الإسلامى ، وتحدث عنها القرآن الكريم فى أكثر من آية من آياته ، وربما كانت أقرب آية إلى حديث جميل عنها قوله تعالى : ﴿ وإن كان ذو عسرة فنظرةٌ إلى مَيْسَرَة ﴾ (٢) ، فقد استمد جميل منها فى البيت الثانى لفظها ومعناها .

وقد ترددت الفكرة نفسها - فكرة الدين والغريم - فى شعر مجنون ليلى ، وكأنه يكرر جميل بثينة ، ولكن فى صورة أشد تفصيلا وأكثر فى جزئياتها ، فليلى عنده - كبثينة عند جميل - غريم غير معسر ، ولكنه - مع ذلك - يماطله ويلتوى عليه ، فلا هو يقضيه حقه ، ولا هو يعده بقضائه ، ولا هو ينكره عليه . ومن أجل ذلك تتعالى صيحته مستنجدا بمن ينصفه منه ، أو - على الأقل - بمن يلتمس له عذرا فى مطاله والتوائه :

من عاذرى من غريمٍ غير ذى عُسُرٍ ... يأبى فيُمطلنى دينى ويلوينى ؟

(١) المصدر السابق ص ٦١ .

(٢) البقرة : ٢٨٠ .

لا يبعد النقد من حقى فيُنكره ولا يحدثنى أن سوف يَقْضينى (١)

وحين تضيق السبل أمامه ، وتتعقد الأمور بين يديه ، وتتشابك خيوط الأزمة النفسية فى أعماقه ، يخبو من نفسه هذا الشعاع الخافت من الأمل المتعلق بقضاء الدين المطول ، فلا يجد سبيلا إلا أن يتراجع عنه إلى الرضا بمجرد وعد من صاحبته يعيش عليه بلا أمل فى وفائها به ، فإذا هو يهتف :

أدنياى مالى فى انقطاعى وغـربتى إليك ثواب مـنك دين ولا نـقـد

عدينى - بنفسى أنت - وعدا فربما جلا كربة المكروب عن قلبه الوَعْد (٢)

ومن خلال هذا الحديث الذى لا يكاد ينتهى حتى يبدأ من جديد عن سلوك المحبوبة يتردد فى شعر العذريين حديث آخر عن العفة والطهر والفضيلة والأخلاق الطيبة التى يحرص كل شاعر منهم على وصف صاحبته بها . فبثينة عند جميل القدوة الحسنة لكل فتاة كريمة ، والمثل الأعلى الذى تقتدى به فى العفة والطهر :

شفاء الهوى ، أمثالُها منتهى المنى بها يقتدى البيض الكرامُ العَفَائفُ (٣)

وهى ألوف لبيتها تلازمه حرصا على سمعتها ، وبُعدا بنفسها عن أن تلوك الألسنة سيرتها ، يمنعها حياؤها من التردد بين البيوت أو التطواف فى الطرقات ولا يمنعها من ذلك قبح منظرها ولا ثقل ظلها ولا سوء خلقها ، فهى جميلة ، وهى رشيقة ، وهى مدللة ، وهى منعمة . وهى - مع هذا كله - طيبة الخلق ، هادئة الطبع ، ليست بذيئة ولا صخابة . وهو - من أجل ذلك - يفديها بكل امرأة شريرة الخلق بذيئة اللسان كثيرة الفحش والصخب :

قَطُوفٌ ألوف للحجال ، يَزِينهُا مع الدلّ منها حُسْنُها وحَيَاؤُها

---

(١) الأغانى : ٢٨/٢ . العُسُر ( بضمتين ) : لغة فى العسْر ( بسكون السين ) .

(٢) المصدر السابق : ٦٥/٢ .

(٣) ديوان جميل ص ٨٨ . العفائف : جمع عفيفة .

مُنَعَّمةٌ ليست بسـوداءَ سَلْفعٍ     طويلٍ لجيران البيوت نـداؤهـا
فدتْك من النّسوان كلُّ شَرِيرَةٍ     صَخُوبٍ كثيرٍ فُحْشُها وبَذاؤُها (١)

وعزة عند كثير - كبثينة عند جميل - حرة عفيفة حيية ، إلى جانب جمالها ودلها وعذوبة حديثها ، وأيضا أصالة نسبها ، ورفعة حسبها ، وحياتها المنعمة التى لم تعرف شظف العيش ولا شقاء الحياة :

هى الحُرَّةُ الدَّلُّ الحَصَانُ ، ورهْطُها     إذا ذُكِـر الحـىُّ الصـريحُ المُـهذَّبُ (٢)
من الخفرات البيضِ ، لم تَرَ شِقْوَةً     وفى الحَسَبِ المَحْضِ الرَّفيعِ نجَارهـا (٣)
من الخَفَرات البيض ، وَدَّ جَليسُها     إذا مـا انقضَتْ أحدُوثَةٌ لو تُعيدُها (٤)

وهى - كبثينة أيضا - مترفعة على الفحش فى القول والإسفاف فى الحديث وتزيد عليها نأيا بنفسها عن الغيبة والنميمة والوشاية ، وبعدا عن كل ما يشينها ، وهى - فوق هذا كله - تغض من بصرها ، فلا تمده إلى ما يسىء إليها ، ولا ترمى بعينيها إلاّ إلى من يحفظ عليها كرامتها ، وهى جادة فى حديثها يهاب من يجلس إليها كلامها ، وتفرض شخصيتها عليه فلا يملك أن يرفع صوته عليها ، أو أن يفقد حلمه أمامها :

تروكٌ لسَقْط القول لا تهتدى بـه     ولا هى تستوشى الحديث المُسَلّما
عَيوفُ القَذَى تأبىَ فلا تَعرْفُ الخَنَا     وترمى بعيَنْيها إلى مـن تَكَرّمـا

---

(١) ديوان جميل ص ١٤ - ١٥ . وفيه « جسمها » مكان « حسنها » فى البيت الأول ، وأظنه تحريفا أو خطأ مطبعيا . والقطوف : المتمهلة الخطى . والحجال : المقاصير التى تحجب فيها النساء صونا لهن وحفاظا عليهن . والسلفع : البذيئة الصخابة السيئة الخلق . والشريرة : لغة فى « الشرِّيرة » ( بالتشديد ) .

(٢) ديوان كثير . الحصان : العفيفة . والصريح : الخالص النسب .

(٣) المصدر السابق . المحض : الخالص النقى . والنجار : الأصل .

(٤) المصدر نفسه : والاغانى : ٩/٢٦ .

يهابُ الذى لم يؤتِ حلما كَلاَمها    وإن كان ذا حُلْم لَدَيْها تَحَلّما [1]

وهى أبيات تشف عن تأثر بالصورة المثالية التى رسمها القرآن الكريم لسلوك الفرد فى المجتمع الإسلامى ، وفى ثناياها تتردد معانى الآيات الكريمة التى شكلت هذه الصورة ، وحددت جوانب هذا السلوك ، من مثل قوله تعالى : ﴿ والذين هم عن اللَّغو مُعْرِضون ﴾ [2] ، « ومن الناس من يشترى لهو الحديث » [3] ، ﴿ ولا تجسَّسوا ولا يغتب بعضُكم بعضا ﴾ [4] ، ﴿ وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ﴾ [5] ، ﴿ فلا تخضعن بالقول فيطمع الذى فى قلبه مرض وقلن قولا معروفا ﴾ [6] .

وليلى عند المجنون – كبثينة وعزة – حبيبة عفيفة طاهرة الذيل ، مبرأة من كل ما يأباه الخلق الكريم والفضيلة المطلقة ، لا تعرف الفحش ، ولا تعرف التسكع بالليل بين الطرقات ولا الخروج فى أيام الأعياد متبرجة بزينتها للرجال . وهو يقسم بأغلظ الايمان على أن هذا هو سلوكها لا مع الناس الذين لا تربطهم بها صلة فحسب ، ولكن معه – وهو أقرب المقربين إلى قلبها – أيضا :

حلفتُ بِمَنْ صلَّتْ قريشٌ وجـــمَّرَتْ    له بمِنىً يـــوم الإِفـــاضـــة والنَّحْرِ

وما حلقوا مـــن رأس كـــلِّ مـــلبِّد    صبيحةَ عشرٍ قد مَضَيْنَ من الشَّهرِ

لقد أصبحَتْ مِـــنىِّ حـــصَانًا بريئَـــةً    مُطَهَّرةً ليلى مـــن الفُحْـــشِ والنُّكْرِ

من الخفرات البيض لم تدرِ ما الخَنَا    ولم تُلْفَ يوما بـعـــد هَجْمَتِها تَسْرِى

(١) المصدر نفسه . تستوشى الحديث : تبحث عنه . والخنا : الفحش .
(٢) المؤمنون : ٣ .
(٣) لقمان : ٦ .    (٤) الحجرات : ١٢ .
(٥) النور : ٣١ .    (٦) الاحزاب : ٣٢ .

ولا سمعُوا من سائر الناس مثلَها     ولا برزَتْ فى يوم أضْحَى ولا فِطر (١)

وكثير عند هؤلاء العذريين ما يشف عن هذا التحول فى السلوك الاجتماعى ، وهو تحول كان نتيجة طبيعية لهذا التيار الإسلامى الذى هذب كثيرا من مقومات هذا السلوك ، وطبعه بأخلاقياته المثالية ، وأعطاه تلك الصورة الإسلامية التى انتشرت ألوانها الجديدة فى شعرهم سواء على المستوى التقريرى فى صياغة الفكرة أو المستوى الفنى فى رسم الصورة . وبدأت المقاييس الإسلامية الجديدة التى تحكم هذا السلوك تجد طريقها بين المعانى والصور فى قصائدهم ومقطوعاتهم ، وتنتشر على امتداد أبياتها ، يستوى فى ذلك البيت المفرد الذى يتألق بحسه الإسلامى ، واللوحة ذات الأبيات المتوالية التى تتوهج كلها بالأضواء المنتشرة فيها . يقول جميل مستغلا فكرة « العدل » بما تعكسه من حس إسلامى وسياسى معا :

أمُنْصِفَتى جُمْلٌ فتعدل بيننا     إذا حكمت ، والحاكم العدلُ ينصفُ (٢)

إنها قضية ، وبثينة هى الحكم فيها ، ومع أنها الخصم والحكم فإنه راض بحكمها ، وهو يرجو أن تنصفه ، وأن يكون حكمها بينه وبينها بالعدل ، لأن الحاكم العادل لابد أن يكون منصفا فى حكمه . ألم يأمرنا بذلك ديننا الحنيف ؟ ألم يقل الله تعالى فى كتابه الكريم : ﴿ إن الله يأمركم أن تؤدُّوا الأمانات إلى أهلها ، وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل ﴾ (٣) ؟

وفى موضع آخر من شعره يرسم هذه اللوحة الإسلامية المتكاملة التى يمزج فيها بين تصوره للصورة المثالية للسلوك الإسلامى الذى يجب على المسلم أن

---

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٤١ . جمرت : رمت الجمرات . والملبد : الذى تلبد شعره لإحرامه . والعشر التى مضت من الشهر هى العشر الأوائل من ذى الحجة .

(٢) ديوان جميل ص ٨٠ . وجمل فى البيت هى بثينة .

(٣) النساء : ٥٨ .

يتبعه فى حياته ، ويتخذ منه منهجا يتمسك به ويلتزمه ، وبين تأثره بالمعجم القرآنى فى ألفاظه وعباراته ومعانيه :

ولو أرسَلَتْ يوماً بثينةُ تَبْتَغِى ... يمينى ، ولو عزَّت علىَّ يمينى
لأعطيتُها ما جاءَ يبغى رسولُها ... وقُلْتُ لها بعد اليمين : سَلِينى
سلينىَ مالى ، يابُثَيْنَ ، فإنَّما ... يُبَيَّنُ عند المال كلُّ ضَنين
فما لكِ لما خبَّرَ الناسُ أنَّنى ... غدرتُ بظَهْرِ الغيبِ لَمْ تَسَلِينى ؟
فأبْلِىَ عُذْراً أو أجىءَ بِشَاهِدٍ ... من الناس عَدْلٍ أنَّهم ظَلَمُونى
لحاَ اللّهُ من لا ينفعُ الوعدَ عندَهُ ... ومن حبلُه إنْ مُدَّ غيرُ مَتِين
ومن هو ذوُ وجْهَيْن ليس بدائمٍ ... على العهد حلاَّف بكلِّ يَمِين (١)

إنها قضية أخرى يحاول جميل فيها أن يبرىء نفسه مما نمى إلى سمع صاحبته من وشايات كاذبة نقلها إليها من يسعون إلى أن يفسدوا ما بينهما ، فيلجأ إلى وسائل النفى والإثبات التى حددها التشريع الإسلامى للفصل بين المتخاصمين من أيمان وأقسام وشهود عدول ، أخذا بالمبدأ التشريعى المقرر « البينَّة على المدعى واليمين على من أنكر » ، وتطبيقا لما وضعه القرآن الكريم من نظام للشهادة فى أمور المعاملات بين الناس (٢) ، مقيما دفاعه على فكرتين ألحَّ عليهما القرآن الكريم إلحاحاً شديدا : فكرة الوفاء بالوعد ، وفكرة النفاق . وواضح أنه يصدر فى هذا كله عن ذلك الحس الإسلامى الذى يترجمه إلى سلوك عملى ومنهج تطبيقى ، ولذلك تتردد فى الأبيات تلك الكلمات التى استمدها من المعجم القرآنى : اليمين ، والشاهد العدل ، وظهر الغيب ، وإنجاز الوعد ، والوفاء

---

(١) ديوان جميل ص ١٢٦ .

(٢) انظر على سبيل المثال : البقرة : ٢٣ ، ١٤٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ . والنساء : ٦ ، ١٥ . والنور : ٤ ، ٦ ، ١٣ . وارجع فى المواضع الأخرى إلى المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم مادة ( شهد ) ومشتقاتها .

بالعهد ، والحبل المتين ، وهى كلها مقومات تدخل فى تشكيل السلوك الإسلامى ثم يتوج هذه المقومات بالحديث عن رفض النفاق كمسلك اجتماعى وقف منه الإسلام موقفا قويا ، مستدلا على ذلك بموقف الإسلام من قضية الأيمان وتحذيره الشديد من الأيمان الكاذبة ومن جعل اسم الله عرضة للقسم فى كل مناسبة ، وكأنه يشير إلى الآيتين الكريمتين : ﴿ ولا تجعلوا اللَّهَ عُرْضَةً لأَيْمانكم ﴾ (١) ﴿ ولا تُطعْ كلَّ حَلاَّفٍ مَهِين ﴾ (٢) .

وتتردد فى شعر مجنون ليلى - كما ترددت فى شعر جميل - فكرة الخصومة والقضاء والحكم والعدل ، مرتبطة بفكرة الذنب والصفح الجميل ، على نحو ما نرى فى قوله :

هبى أنـنى أذنـبتُ ذنبـاً علمته ولا ذنبَ لى ياليلُ - فالصفحُ أجْمَلُ
فإن شئتِ هاتى نازعينى خُصومةً وإن شئت قتلاً إنَّ حـكمك أعدلُ (٣)

إنها قضية أخرى كقضايا جميل ، ولكن المجنون يقف منها موقف المستسلم المغلوب على أمره ، الراضى بحكم صاحبته إن عدلا وإن ظلما . إنه حائر معها لا يعرف ما الذى يرضيها . ومع أنه على ثقة من براءته فإنه يسلم لها - فى محاولة لامتصاص غضبها - بأنه مذنب ، ويخيرها بين كل الاحتمالات الممكنة فإما أن تصفح عنه وتغفر له ذنبه ، وإما أن تحتكم إلى حكم عدل يفصل بينهما وإما أن تقتله فيستريح . وهو - على أى احتمال منها - راض بحكمها ، مطمئن إلى عدالته . وواضح ذلك الجو الإسلامى الذى يدور فيه ، وهو جو تشيع فيه مقومات من السلوك الإسلامى الذى فرضه الإسلام على المجتمع الجديد : الذنب والصفح الجميل والحكم بالعدل والله تعالى - كما يقول فى كتابه الكريم

---

(١) البقرة : ٢٢٤ .

(٢) القلم : ١٠ .

(٣) ديوان مجنون ليلى ٤٦ .

﴿ يأمر بالعدل والإحسان ﴾ [١] كما يأمر بالعفو والصفح : ﴿ وأن تعفوا أقرب إلى التقوى ﴾ [٢] ، ﴿ فاعفوا واصفحُوا ﴾ [٣] ، ﴿ فاعفُ عنهم واصفح ﴾ [٤] ، ﴿ فاصفحِ الصفحَ الجميل ﴾ [٥] وتتردد هذه المقومات وأمثالها فى شعر المجنون كما تتردد فى شعر غيره من العذريين ، ففى موضع آخر من شعر المجنون تلقانا فكرة « الذنب » مرة أخرى مقترنة بفكرة « الاستغفار » ، وهو اقتران يحاول أن يلتمس من ورائه تأكيداً على سيطرة خيال صاحبته عليه ، وأنها لا تغيب عن فكره فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار ، حتى ليخيل إليه أنه لو استغفر الله كلما ذكرها لمحيت عنه ذنوبه جميعا ، وهو لذلك يطلب إليها أن تجزيه وفاء بوفائه ، ودواما على العهد مثله :

ولو أننــى أســتغفِرُ الله كلّما ... ذكرتُكِ لـــمْ تكتب عــلىَّ ذنُــوبُ

فدومِى على عهد فلستُ بِزَائلٍ ... عن العهد منكم ما أقَامَ عَسِيبُ [٦]

وغير هذه المقومات من السلوك الإسلامى تتردد مقومات أخرى فى شعر العذريين ، وفى أبيات لمجنون ليلى أيضا تلقانا فكرة « الحياء » ، والحياء - كما يقول النبى ﷺ - « شعبة من الإيمان » [٧] ، كما تلقانا فكرة « الرقيب » الذى يسجل على الإنسان أعماله ، وفى القرآن الكريم إشارة صريحة إليها : ﴿ ما يلفظُ من قولٍ إلا لدَيْه رقيبٌ عتيد ﴾ [٨] ، ومعهما يلقانا حديث عن

(١) النحل : ٩٠ .
(٢) البقرة : ٢٣٧ .
(٣) البقرة : ١٠٩ .
(٤) المائدة : ١٣ .
(٥) الحجر : ٨٥ .
(٦) ديوان مجنون ليلى ٣٣ . وعسيب : اسم جبل .
(٧) انظر صحيح مسلم شرح النووى ، كتاب الإيمان : ٣/٢ .
(٨) ق : ١٨ .

« الغيب » الذى ألح القرآن الكريم على ذكره إلحاحا واضحا [1] ومن هذه المقومات يشكل المجنون لوحته الفنية الجميلة :

وأُلقىَ من الحب المبرِّح سورةً ... لها بين جـــلدى والعــظام دبيبُ
وإنى لأستحييكِ حتى كأنمَّا ... علىَّ بظهر الغَيْب منك رَقيبُ [2]

وفى أبيات لجميل بثينة تلقانا طائفة أخرى من هذه المقومات التى تشكل السلوك الدينى : الشكوى إلى الله ، وتقوى الله ، والخشوع ، والضراعة والشفاعة ، ومن هذه المقومات الدينية شكل جميل هذه اللوحة الإسلامية المتكاملة الألوان والخطوط :

إلى الله أشكوُ لا إلى الناس حبَّها ... ولابد مـــن شـــكوى حبيب يُرَوِّع
ألا تتَّقــين الله فــيمن قــتلــته ... فأمسى إليكـم خـاشـعا يتضرع ؟
إذا قلت هذا حين أســـلو وأجْتَرى ... على هجرها ظلّتْ لها النفسُ تَشْفَعُ
ألا تتقين الله فــى قـــتل عاشقٍ ... له كَبِدٌ حــرَّى عــليك تَقَطَّعُ ؟ [3]

وفى بعض مواضع من شعر العذريين تتداخل هذه الصورة المثالية للسلوك الإسلامى مع بعض الجوانب الحسية مما نراه عادة فى أحاديث الغزل حين يقف الشاعر أمام صاحبته يصف جمالها الحسى ، وهو اختلاط لا يلغى عذرية هذا الحب ، ولا يتعارض مع العفة التى تمثل سمة من سماته المميزة له ، فالحب العذرى - كما يقرر الدكتور يوسف خليف - لا يلغى الجسد إلغاء تاما « فإن هذا لا يتفق مع طبيعة الحياة ، ولا يستقيم مع واقع الصلة بين العواطف والغرائز فى الطبيعة البشرية » ، ولكن النقطة الحاسمة التى تفصل بوضوح بين هذا اللون

---

(١) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، مادة ( الغيب ) .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ١٨ . والسورة : الشدة والعنف .

(٣) ديوان جميل بثينة ص ٧٣ . وأجترى : أى أتجرأ ، وأصلها اجترىء ثم سهلت همزتها .

من الحب وغيره من الألوان هى أن الجانب الجسدى فى الحب العذرى لا يصل إلى درجة السيطرة وفرض السلطان على العلاقة بين العاشق العذرى وصاحبته ، وإنما « يظل فى موضعه المشروع رغبات يتمنى العاشق أن تتحقق له عن طريق الزواج . وبهذا تتحول المسألة إلى حب مشروع لا اثم فيه ، يقره الخلق ، وترضاه الفضيلة ، ولا ينكره الدين ، ما دام الهدف منه تلك الرابطة المقدسة المشروعة . ولولا هذا لما رأينا رجلا كالحسين حفيد رسول الله ﷺ يتوسط من أجل قيس بن ذريح حتى تتحقق له هذه الرابطة المقدسة بينه وبين صاحبته » ، فالحب العذرى - فى وضعه الصحيح - صراع بين الجسد والروح يتحول فى نفس العاشق إلى رغبات مكبوتة يتسامى بها فوق مستوى الغرائز ، ويرتفع بها فوق مستوى الشبهات ويستعلى بها فوق رغبات الجسد (1) .

ومعنى هذا أن المدرسة العذرية لم تُدرْ ظهرها تماما لمحسوسات الغزل ، وأن الحكم ببعد أصحابها عنها بعدا مطلقا يبدو أمرا غير دقيق فكثير منهم كان يتعامل مع المرأة أحيانا من خلال نظرة حسية ، ولكنها نظرة لا تخلو من حرص شديد وحذر بالغ محكومَيْن بالحس الدينى من ناحية ، وباحترام التقاليد الاجتماعية من ناحية أخرى ، فقد كانت فكرة « الحصانة » لا تزال تشد إليها شباب القبائل فتيانا وفتيات بألف قيد وقيد . وهى نظرة تكشف عن معايشة الحس لهامش الشعور دون أن تتعمقه أو تسيطر على جوهره . ومن هنا قل فى شعر هذه المدرسةُ ورود التجارب الغزلية التى تتخذ من دائرة الحس مجالا لها ، فى حين استمرت حريصة على توجيه طاقاتها إلى الجوانب المعنوية والروحية التى تسمو إلى آفاق رحبة من التعامل المترفع عن أوشاب الغريزة .

وأكثر ما تظهر هذه الصورة المتداخلة الألوان فى شعر جميل ، وإن كنا نلاحظ - بصفة عامة - انتصار الحس الإسلامى فى النهاية . يقول مرة عن بثينة بعد أن وصف جمال جسدها ورشاقته :

---

(1) انظر الحب المثالى عند العرب ص ٤٨ - ٤٩ .

لا حسنُها حُسنٌ ، ولا كَدَلالِها    دلٌّ ، ولا كَوَقارِها تَوْقِيرُ (١)

فهو يسجل حسنها الذى لا يشبهه حسن ، ودلالها الذى لا يماثله دلال ، بعد أن يكون قد رصد فى الأبيات السابقة جوانب جمالها الجسدى ، ولكنه لا ينسى – وهو فى غمرة هذه النشوة الحسية – أن يختم هذه الصورة الجميلة التى يرسمها لها بالوقوف عند وقارها الذى لا يرى وقارا مثله ، والذى يجعل منه اللمسة الأخيرة التى يضعها حتى تتكامل لصورته كل ألوانها ، وتأخذ بها وضعها النهائى .

وفى موضع آخر من شعره يصف رحلة صاحبته وصاحباتها ، فيصور جمالهن وينوه بأصالة نسبهن وعراقة حسبهن ، ولكنه لا ينسى أن تكون لمسته الأخيرة – كما فعل فى الصورة السابقة – ذلك اللون الإسلامى الذى يسجل من خلاله تمسكهن بدينهن وحرصهن عليه :

إلى رُجُحِ الأعْجَازِ حُورٍ نَمَى بها    مع العتْقِ والأحْسَابِ صالحُ دِينِ (٢)

فهن جميلات ، وهن كريمات النسب والحسب ، وهن أيضا متدينات صالحات متمسكات بدينهن وما يأمرهن به من سلوك وأخلاقيات .

وفى موضع غيره يرسم صورتين متقابلتين ليعقد موازنة جمالية بينهما : صورة لنسوة هزيلات يحاذرن الرياح أن تفضح هزالهن ، فهن لذلك يضقن بها ويلعنها ، وصورة لمحبوبته الممتلئة الجسد ، المعجبة بامتلاء جسدها ، التى يغريها هذا الإعجاب على التصدى للرياح لتنم عن هذا الامتلاء ، فهى لذلك مبتهجة بها ، فرحة بهبوبها ، ولكن خوفها من الله وخشيتها إياه يردانها عن ذلك ، ويصدانها عن المرح والانطلاق ، ويحولان بينها وبين محاولة ابداء ما خفى من جمالها وفتنتها :

---

(١) ديوان جميل ص ٦٥ . والأغانى : ١٤٩/٨ .

(٢) ديوان جميل ص ١٢٥ . رجح الأعجاز : ثقالها . والعتق : الأصالة .

ترى الزُّلَّ يَلْعَنَّ الرِّيَاحَ إِذا جَرَتْ     وبَثْنَةُ إن هَبَّتْ لها الرِّيح تَفْرَحُ
إذا الزُّلُّ حاذَرْنَ الرِّيَاحَ رأيْتَهَا     من العُجْبِ لولا خشيةُ اللهِ تَمْرَحُ (١)

وفى موضع آخر يتحول هذا التداخل بين الصورتين إلى موقف سلبى ، فإذا هو مجرد أمانى يتمناها الشاعر . وتراوده نفسه بها ، وتحاول إغراءه عليها ، ولكن إسلامه وما يفرضه عليه من سلوك وأخلاقيات يحول بينه وبينها ، ويقف دونها حتى لا تنطلق من أرض الأوهام والأحلام إلى أرض الحقيقة والواقع . وهو لا يتردد فى أن يلجأ إلى القسم ليؤكد هذا الموقف السلبى ، بل إنه - مبالغة فى تأكيده - يصوغه هذه الصياغة القرآنية القوية التى لا نملك معها إلا أن نصدقه :

لا والذى تسجدُ الجِبَاهُ له     مالى بما دون ثوبها خَبَرُ
ولا بفيها ولا ما هَمَمْتُ به     ما كان إلاّ الحديثُ والنَّظَرُ (٢)

على هذه الصورة تتداخل الألوان العذرية والحسية فى لوحات الغزل عند جميل ، حتى لتشكل ظاهرة واضحة فيها . وهى ظاهرة وقف عندها الأستاذ العقاد وقفة طويلة فى دراسته له (٣) ، وانتهى إلى « أن الهوى بين جميل وبثينة لم يكن خلوا من نزعات الجسد » (٤) ، ورد ذلك إلى أسباب خاصة وعوامل فردية ، « وجائز جدا - كما يقول - أن يكون جميل عذريا فيما اعتقد ونوى ، وأن تخالطه النزعات الجسدية فيما طغى به الهوى » (٥) . ولكن الحقيقة التى يؤكدها شعر العذريين أن هذه الألوان الحسية موجودة عندهم جميعا حتى عند مجنون ليلى الذى يبدو أكثرهم روحانية وأبعدهم عن الحسية . والأمثلة على ذلك كثيرة ، ولكن وقوفنا عندها واستعراضنا لها يخرجان بنا عن موضوع هذا الدرس ، فليست كلها مرتبطة بالتيار الإسلامى أو متداخلة مع ألوانه .

(١) ديوان جميل ص ٣٤ . والزل : الخفيفات الأوراك ، جمع زلاء .
(٢) ديوان جميل ص ٧٠ .
(٣) جميل بثينة ص ٥٠ - ٦٠ .
(٤ ، ٥ ) المرجع السابق ص ٥٦ .

### د - الحس الغيبى :

إلى جانب هذه الأصداء من السلوك الدينى التى تتردد فى شعر العذريين ، فتشيع فيه هذا الجو الصافى من الأخلاقيات الإسلامية ، تتردد فى شعرهم أصداء أخرى تصدر عن ذلك « الحس الغيبى » الذى دعا الإسلام إلى الإيمان المطلق به ، وجعله القرآن الكريم مقوما أساسيا من مقومات العقيدة الإسلامية ، على نحو ما نرى - على سبيل المثال - فى الآيات الأولى من سورة البقرة : ﴿ الم . ذلك الكتابُ لا ريبَ فيه هُدىً للمتَّقين . الذين يؤمنون بالغيب ويُقيمون الصلاةَ ومما رزقناهم يُنْفِقون . والذين يؤمنون بما أُنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرةِ هم يُوقنون ﴾ ، كما حدد النبى ﷺ من خلاله مفهوم الإيمان ، وذلك حين سأله جبريل عليه السلام عنه فقال : « أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر ، وتؤمن بالقدر خيره وشره » (١) .

وربما كان مجنون ليلى من أكثر العذريين حديثا عن هذه الجوانب الغيبية وأشدهم استغلالا لها فى شعره ، وأعمقهم استجابة لهذا الحس الغيبى ، ولعله كان يجد فيه متنفسا يتنفس فيه أحلامه التى يعيش عليها بعيدا عن دنيا الواقع التى لم يجد فيها نفسه الضائعة ، أو لعله كان يجد فيه ذلك العالم المثالى الذى يتيح له فرصة التحليق بأجنحته الروحانية وتحقيق ما عجز عن تحقيقه من آمال وقفت الحياة دونها . وهو يسجل فى بعض شعره أمنية له ، يكررها فى مواضع أخرى منه ، بأن يجاور قبره قبرها بعد موتهما ، كأنما كان يرى فى ذلك تحقيقا لأمل لم يتحقق له فى حياته بأن تجمع الحياة بينهما ، فيقول مرة :

ولو شهدَتْنى حين تأتى منيَّتى ... جَلاَ سكَرات الموت عنِّى كلامُها
فياليتنا نحيا جميعا ، وإن نمت ... تجَاوَرُ فى الموْتَىَ عِظامى عِظامُها (٢)

---

(١) انظر صحيح مسلم شرح النووى ، كتاب الايمان : ١٥٧/١ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ٦٠ .

إنها الأحلام التى عاش المجنون يحلم بها تعكس ظلالها على شعره . إنه يحلم بالبيت السعيد الذى يضمهما معا فى الحياة ، ويحلم بالقبر « السعيد » الذى يضمهما أيضا بعد الموت ، ولكنه يحلم - قبل ذلك - بحياة طويلة ينعم فيها بمحبوبته ، تقف على بابها حارسة لها ، ترد عنه سكرات الموت كلما نزلت به ، وكأنما تحولت أمام عينيه إلى سر من أسرار الحياة أتاحه الله له ليزيد من سعادته بها .

ويقول مرة أخرى مضيفا إلى هذه الأمانى السعيدة أمنية أخرى بأن يضمهما قبر واحد ، حتى يجمع الله بينهما يوم البعث والحشر والنشور :

ويالَيْتَنا نَحْياَ جـميعا ، ولـيتَنـا     نصيرُ إذا مـتنا ضجيعَيْنِ فـى قَبْرِ
ضجيعَيْن فى قبر عن الناس معزل     ونُقْرَن يُوم البعث والحَشْر والنُّشْرِ (١)

إن المجنون هنا يعمق ألوان صورته ، ويزيد من حجم المشهد ويتسع بمساحته فيبدأ به مع الحياة ، ويمتد به حتى الموت ، ثم يصل به إلى النهاية التى يؤمن بها ، كما يؤمن بها كل مسلم إلى يوم البعث والحشر والنشور ، وكأنها قصة الإنسان فى الحياة وبعد الحياة يلخصها فى هذه الصورة .

ويتكرر حديث الحشر والقيامة فى أكثر من موضع من شعره ، وكأنما أصبح شغله الشاغل كلما ألحت عليه آماله الضائعة ، وأحلامه البعيدة ، وأمانيه التى تصطدم دائما بالواقع الذى يعيشه فوق أرض تجربته السلبية وما تنبته من يأس وحرمان وضياع وحيرة . يقول مرة مستغلا حديث « القيامة » فى تسجيل هذه المشاعر السلبية ، معترفا بأنها ستلازمه إلى يوم القيامة :

أَحنُّ إلى نَجْـد وإنـى لآيِـسٌ     طوال الليالى من قُفُول إلـى نَجْدِ
وإن يكُ لا ليلى ولا نجدُ فاعترفْ     بهجرٍ إلى يوم القيامةِ والوَعْد (٢)

(١) المصدر السابق ص ٦٠ .
(٢) المصدر السابق ص ٥٠ .

إنه لا يرى ومضة من أمل تكشف عنه بعض ما يلقاه من ظلمات يأسه التى حالت بينه وبين محبوبته وبين وطنها نجد ، أرض الأحلام والذكريات ، لقد ضاعت من بين يديه الصورة والإطار وما يحملان معهما من ذكريات الماضى وأحلام المستقبل ، ولم يعد يملك إلا الاستسلام للقدر الذى فرض عليه الحرمان منهما حتى تقوم الساعة ، وتبدل الأرض غير الأرض والسموات ، ويأذن الله بحياة جديدة أبدية عسى أن يتحقق له فيها ما لم تحققه له الحياة الدنيا بحدودها الزمانية والمكانية المحدودة .

ويقول مرة أخرى مستغلا نفس الحديث فى تسجيل وفائه الأبدى وإخلاصه الذى تجاوز حدود الزمان والمكان :

فيا حبَّها زدنى جوى كلَّ ليلة ويا سَلْوةَ الأيام موعدُكِ الحَشْرُ (١)

إنه يحاول هنا أن يرتفع فوق المشاعر السلبية التى استسلم لها فى بيتيه السابقين ، وأن يسجل انتصارا عليها حتى لو كان هذا الانتصار استعذابا لعذابه ، وتأكيدا لرضاه به ، بل لرضاه بمزيد منه ، وتأكيدا لوفاء أبدى فى تجربة لا أمل فيها ، وإخلاص لا يضع الموت نهاية له ، وإنما يستمر بعد الموت ، ويدوم على الرغم من الموت ، حتى يبعث الله الموتى من قبورهم ليوم الحشر .

وفى موضع آخر يستغل حديث الحشر أيضا ليؤكد أن أشواقه لمحبوبته لا نهاية لها ، وأنها تعيش معه حياته ، وستعيش معه بعد موته ، وستعيش معه إلى يوم الحشر ، ويضيف إلى هذه الألوان التى تكررت فى صوره لونا جديدا نراه لأول مرة فى شعره ، فرضاب ثغر محبوبته لو عولج به الموتى لقاموا من قبورهم وعادوا إلى الحياة ، وهى صورة تذكرنا بما ذكره فى أبياته السابقة من أن حديثها يرد عنه سكرات الموت إذا نزلت به ، ولكن الصورة هنا أشد اتساعا ، فرضاب ثغرها لا يعيد إليه وحده الحياة ، وإنما يعيدها لكل الموتى :

---

(١) المصدر نفسه ص ٦٨ .

إذا ذُكِرتَ يرتاح قلبى لذكرها وأشتاقُها طـولَ الحـياة إلـى الحَشْر
مفلَّجَةُ الأنياب لـو أن رِيقَهَا يُدَاوَى به الموتَى لقامُوا من القَبْر (١)

وتلقانا فى شعره أيضا إشارة إلى النار وأهلها وما يفعله الله بهم فيها ، متخذا منها لونا فنيا يعتمد عليه فى رسم صورة للحب وما يفعله بالعاشقين فللحب نار تتلظى، تلقى فيها قلوب العاشقين وتودا لها ، ونار الحب كنار جهنم، كلما احترقت فيها قلوب العاشقين عادت من جديد لتذوق العذاب مرة أخرى :

وجدتُ الحـبَّ نـيراناً تلظَّى قلوبَ العاشـقين لـهَـا وَقُودُ
فلو كانت إذا احترقَتْ تفانَتْ ولكنْ كلما احـترقَـتْ تَعُودُ
كأهلِ النار إذ نضجت جلُودٌ أُعيدَتْ للشَّقاء لهُمْ جلُودُ (٢)

إنه يستعير ألوان صورته من هذا المشهد المثير من مشاهد القيامة التى صورها لنا القرآن الكريم فى كثير من آياته . واللوحة إسلامية خالصة فى معانيها وألفاظها ، وواضح أنه ينظر فيها - بصفة خاصة - إلى الآيتين الكريمتين التى تتحدث إحداهما عن وقود النار من الناس والحجارة : ﴿ فاتَّقُوا النار التى وقُودُها الناسُ والحجارة ﴾ (٣) ، وتتحدث الأخرى عن جلود أهل النار التى تتبدل كلما احترقت : ﴿ إن الذين كفروا بآياتنا سوف نصليهم نارا ، كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب ﴾ (٤) .

وتلقانا أمثال هذه الإشارات إلى الجوانب الغيبية عند سائر العذريين ففى شعر جميل بثينة إشارة إلى « جنة الخلد » مضيفا إليها إشارة أخرى إلى إدريس عليه

(١) ديوان مجنون ليلى ص ٤٢ . ويروى البيت الثانى لجميل بثينة ( انظر ديوانه ص ٥٩ ) .
(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٨٠ .
(٣) البقرة : ٢٤ .
(٤) النساء : ٥٦ .

السلام الذى رفعه الله مكانا عليا ﴿ واذكر فى الكتاب إدريس إنه كان صدّيقاً نبيا . ورفعناه مكانا عليا ﴾ (١) ناقلا الصورة من دائرتها الدينية إلى دائرته العاطفية :

وإنىّ لمشْتَاق إلى ريح جَيبْها      كما اشتاق إدريس إلى جَنَّة الخُلْد (٢)

وفى شعره تتكرر صور رأيناها من قبل عند المجنون ، فبثينة عنده – كليلى عند المجنون – « سر الحياة » يعيد دعاؤها إليه الحياة بعد الموت :

ولو قام داعٍ منك يدعُو جنازتى      وكنت على أيدى الرِّجال حييت (٣)

وهو – كالمجنون – يتمنى أن يجمع الموت بينهما فى قبرين متجاورين :

ألا ليتنَا نحيا جميعا ، وإن تُمتْ      يجاور فى الموتى ضـريحى ضريحُها

فما أنا فى طـول الحياة براغبٍ      إذا قيل قدْ سوِّى عليها صفيحُها (٤)

وهى أمنية يرددها مرة أخرى فى موضع آخر من شعره فى صورة أكثر تفصيلا مضيفا إليها ألوانا رأيناها أيضا عند المجنون :

أعوذ بك اللهمّ أن تشحط النوى      ببثنةَ فى أدنـى حـياتى ولا حَشْرى

وجاور إذا مـا مـت بينى وبينها      فيا حبذا مَوْتى إذا جاوَرَتْ قبرى (٥)

وفى شعر كثير تتراءى عزة – كما تراءت ليلى عند المجنون وبثينة عند جميل – « سر الحياة » تعيد لمستها الموتى إلى الحياة :

---

(١) مريم : ٥٦ ، ٥٧ .

(٢) ديوان جميل بثينة ص ٤٣ . ويروى البيت لقيس لبنى ( انظر ديوانه ص ٨٣ ) والرواية فيه « وانى أشتاق » .

(٣) ديوان جميل بثينة ص ٢٦ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٩ . والصفيح : الحجارة .

(٥) المصدر السابق ص ٥٧ ، ٥٨ .

والميْتُ ينشر إن تُمَسُّ عظامهُ مَسًّا ، ويخلد فى النعيم خُلودا (١)

وفى شعره أيضا إشارة إلى « جهنم » يستغلها فى تصوير إصراره على الوصول إلى محبوبته مهما تحل دونها الأخطار ، أو تقف بينهما العقبات . إن شيئا – مهما يكن خطره – لن يمنعه من زيارتها حتى لو كانت جهنم انه مستعد ليخوض نيرانها فى سبيل محبوبته :

يقول العدا يا عزّ : قد حال دونكم شجاعٌ على ظهر الطريق مصمّم

فقلت لها : والله لو كــان دونكم جهنّم ما راعت فؤادى جهنّم (٢)

وربما كانت أطرف صورة تلقانا فى شعر العذريين تلك الصورة التى تنازع الرواة نسبتها إلى شعرائهم الثلاثة الكبار : مجنون ليلى وقيس لبنى وجميل بثينة ، فرويت لهم جميعا ، وهى صورة تذكرنا بالغزل الرمزى فى شعر الصوفية وفى أغلب الظن أنها كانت الأصل الأول لما نراه فى شعرهم من نظائر لها سواء فى رمز الغزل أو فى رمز الخمر ، صورة الحب الذى يجمع بين روحى العاشقين قبل خلقهما ، وهما مازالا سرين فى عالم الكلمة قبل أن يصدر الله أمره الإلهى بالخلق « كن فيكون » ، والذى ينتقل بعد ذلك مع مراحل الخلق مرحلة بعد مرحلة ، حتى يصل إلى نهاية رحلة الحياة ، ليبدأ – عودا على بدء – رحلته الأخرى فى عالم الروح :

تعلّقَ روحــى روحَــها قبلَ خَلْقنا ومن بــعــد مــا كُنّا نطافاً وفى المَهْدِ

فزادَ كما زِدنا ، فأصبح نامياً ، وليسَ إذا مــتنا بِمُنْتَقِــضِ العــهدِ

ولكنه بــاقٍ عــلى كــل حــالــةٍ وزائرُنا فى ظُلْمَةِ القبرِ والّلحْدِ (٣)

---

(١) ديوان كثير عزة .

(٢) المصدر السابق ، وانظر الاغانى : ٨/١٠٩ .

(٣) ديوان جميل بثينة ص٤٢ ، وديوان قيس لبنى ص٨٢ ، وديوان مجنون ليلى ص١١٤ ، مع اختلاف لفظى يسير بينها . وقد رواها صاحب الأغانى لقيس لبنى (انظر : ٩/١٩٤ ، وأيضا /١٩٦) .

على هذه الصورة تنتشر هذه العناصر الإسلامية فى شعر العذريين كاشفة عن التأثير الواسع للتيار الإسلامى فيه ، وعلى هذه الصورة يبدو الحس الإسلامى متغلغلا فى أعماق البناء الفنى لهذا الشعر سواء على مستوى البيت المفرد أو على مستوى الصورة الكاملة . على أن أقوى تأثير لهذا التيار فى شعرهم يظهر فى تلك الفكرة التى سيطرت على أذهانهم ، وتعمقت نفوسهم ، وحددت لهم فلسفة هذا الحب ، ورسمت لهم حدود المجال العاطفى الذى يتحركون فيه ، وأيضا تركت بصماتها واضحة على شعرهم ، وطبعته بذلك الرضا والاستسلام اللذين كانا سمتين بارزتين فيه ، فكرة « قدرية الحب » وأنه قدر مقدور قضاء الله على أصحابه ، ولا راد لقضائه ، فهم لا يملكون له تغييرا ولا تبديلا ، ولا يملكون أمامه رفضا ولا عصيانا ، بل لا يملكون إلا الرضا به والاستسلام له . وقد قال جميل لأبيه حين نصحه بنسيان بثينة بعد أن ضاع الأمل فيها بزواجها : « إن الرأى ما رأيت ، والقول ما قلت ، ولكن هل رأيت قبلى احدا قدر أن يدفع قلبه هواه ؟ أو ملك أن يسلى نفسه ؟ أو استطاع أن يدفع ما قضى عليه ؟ والله لو قدرت أن أمحو ذكرها من قلبى ، أو أزيل شخصها من عينى ، لفعلت ولكن لا سبيل إلى ذلك ، وإنما هو بلاء بليت به لحين قد أتيح لى » [١] وقال لابن عم له : « يا أخى لو ملكت اختيارى لكان ما قلت صوابا ، ولكنى لا أملك الاختيار ، وما أنا إلا كالأسير لا يملك لنفسه نفعا » [٢] .

وتتردد هذه الفكرة فى شعر العذريين جميعا ، وكأنهم وجدوا فيها فرصتهم لتبرير موقفهم العاطفى بما ينطوى عليه من رضا بالواقع السلبى ، واستسلام للتجربة التى تعيش على الأوهام والأحلام . « لقد تصور هؤلاء العذريون مشكلتهم على أنها قدر مقدور قضاء الله عليهم ، فلا يملكون معه إلا الصبر عليه والرضا به » [٣] . وانطلقوا من خلال هذا التصور يُحَمِّلون هذه « القدرية »

(١) الأغانى : ٨/ ١٣٠ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٩ .

(٣) الدكتور يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب ص ٥٥ .

كل إخفاقهم فى تجاربهم العاطفية ، ويسقطون عليها ما يلقونه فيها من سلبيات ويبررون بها مواقفهم الضائعة بينها وما عجزوا عن تحقيقه فيها ، وفزعوا إلى شعرهم يسجلون فيه هذا التصور . يقول جميل :

لقد لاَمَنِــى فــيها أخٌ ذوُ قــرابةٍ حبيبٌ إليه فــى نَــلامــته رُشْــدِى
وقال : أفِقْ حــتى مــتى أنت هائمٌ ببثنةَ ، فيها قــد تُعيدُ وقَدْ تُبْدِى ؟
فقلت له : فيها قضى اللهُ ما ترى علىَّ ، وهل فيما قَضَى اللّه مِنْ رَدِّ ؟
فإن يَك رشــدا حبُها أو غــوايَةً فقد جئتُه ، ما كان منى عــلى عَــمْدِ
لقد لجَّ مــيثاقٌ مــن اللّه بيننــا وليس لــن لــم يــوف للّه من عَهْد [1]

إن جميلا يرد كل ما يلقاه فى حبه إلى هذه « القدرية » المحتومة التى قضاها اللّه عليه ، والتى لا يملك لها ردا ولا دفعا ، وهو لا يجد دفاعا يدافع به عن نفسه أمام من يلومه إلا أنه لم يتعمد هذا الحب ، ولم يقصد إليه عن اختيار منه وانما هو قدر فرض عليه فرضا ، وأجبر عليه إجبارا . وهو - من أجل ذلك - لا يقبل مناقشة فى سلامة موقفه أو خطئه ، فكلا الموقفين لا اختيار له فيه ، وكأنما قد رضى بقدره هذا ففيم لومه عليه ؟ وما الذى يملكه من أمر نفسه حتى يستطيع تغييره أو تبديله ؟ أو - على حد تعبيره - « فيما قضى اللّه من رد ؟ » . إن بينه وبين محبوبته ميثاقا من اللّه ، وعهدا عاهد اللّه عليه ، فهو لا يستطيع أن يتحلل من هذا الميثاق الإلهى ، أو أن يخون هذا العهد المقدس . لقد أضفى الدين على حبهما قداسة . وعليه أن يصونها ويحافظ عليها . وواضح ما فى الأبيات من حس إسلامى ، وما يحيطها من جو قرآنى ، فمن الحس الدينى نرى تلك الإشارات إلى « جنة الخلد » و« الرشد » و« الغواية » و« الرضا بقضاء اللّه وقدرة » ، ومن معانى الآيات القرآنية تتردد أصداء الآيات الكريمة : ﴿ فلن تجد لسنة اللّه تبديلا ، ولن تجد لسنة اللّه تحويلا ﴾ [2] ،

(١) الاغانى : ٨/ ١٤٠ . وديوان جميل ص ٤٣ . مع اختلاف لفظى يسير .
(٢) فاطر : ٤٣ .

﴿ ليقضى الله أمراً كان مفعولا ﴾ (١) ﴿ حتى تؤتون مَوْثقاً من الله ﴾ (٢) ، ﴿ الذين ينقضُون عهد الله من بعد ميثاقه ﴾ (٣) ، ﴿ وأَوْفُوا بعهد الله إذا عاهدتم ﴾ (٤) .

وأما قيس لبنى فإنه لا يقف مترددا فى الحكم على موقفه بين « الرشد والغواية » كما يقف جميل ، وإنما يعترف بأن الحب لارشد فيه ، ولكن العاشق لا يملك من أمره شيئا ، لأنه إرادة الله ومشيئته ، وما شاء الله كان ، ولا راد لإرادته ، وما يريده الله لابد واقع . بل إن الحب يتراءى له كأنه يخلق فى القلب كما تخلق أصابع اليد فيها ، فلا يستطيع العاشق أن يتخلص منه أو يستغنى عنه ، وهل يستطيع المرء أن يتخلص من أصابعه أو يستغنى عنها ؟ :

وقد نشأتْ فى القلب منكم مودةٌ　　كما نشأت فى الراحتَيْن الأصابعُ

أبىَ اللّهُ أن يَلقَى الـرشـاد مُتَيَّمٌ　　ألا كلّ أمــرٍ حُــمّ لابُدَّ واقع (٥)

وإذا كان جميل بثينة وقيس لبنى قد خيل إليهما أنهما نجحا فى حل مشكلة هذا الصراع الدائر فى أعماقهما عن طريق هذه المحاولة لاقناع أنفسهما بهذه « القدرية » المحتومة ، فإن مجنون ليلى يبدو عاجزا عن حل المشكلة عن هذا الطريق ، فإذا الموقف يتحول عنده إلى شكوى صارخة لا يملك كتمانها وسخط متمرد يستبد بنفسه فلا يستطيع إخفاءه ، وحزن قاتل يسيطر عليه فلا يقدر على التخلص منه ، فتنطلق من أعماقه هذه الصرخة الشاكية معلنة عما تنوء به نفسه من سخط وتمرد :

خليلىَّ لا واللّهِ أملكُ الذى　　قضى اللّه فى ليلىَ ولا ما قَضَى ليَا

(١) الأنفال : ٤٤ .　　(٢) يوسف : ٦٦ .

(٣) البقرة : ٢٧ .　　(٤) النحل : ٩١ .

(٥) ديوان قيس لبنى ص ١٠٧ . والأغانى : ٢١٣/٩ ، ٢١٧ مع اختلاف لفظى يسير .

قضاها لغيرى ، وابتلانى بحبِّها فهلاّ بشىءٍ غير ليلى ابتلانيا ؟ (١)

وهو عجز تشاركه ليلى نفسها فيه ، ففى خبر يرويه صاحب الأغانى أن رجلا من عشيرة قيس حمل إليها أبياتا من شعره أنشدها لها ، فلما سمعتها بكت بكاء طويلا ، ثم أجابته بهذين البيتين اللذين تسجل فيهما ايمانها هى أيضا بقدرية هذا الحب الذى يجمع بينهما . وإذا كان القدر قد شاء أن يؤلف بين قلبيهما ، فإنه هو الذى شاء أن يفرق بينهما ، ويجعلها من نصيب رجل غيره ، ولو كان الأمر بيدها لما رضيت إلا أن تكون من نصيبه هو :

نفسى فداؤك ، لو نفسى ملكْتُ إذَنْ ما كان غـيرك يَجْـزيها ويُرْضـيها
صبراً على ما قضاه اللّه فيك عـلى مرارة فى اصطبارى عنك أُخْفيها (٢)

إنها لا تملك إلا الدعاء بالصبر له ولها ، على ما فى الصبر من مرارة تتحملها هى وحدها ، وتكتمها فى أعماقها حتى لا يشعر بها ، مُظهرة تجلدها ورضاها بما قضاه اللّه عليها فى حبها .

* * *

(١) الاغانى : ٢/٥٤ . وديوان مجنون ليلى ص ٩٠ .
(٢) انظر القصة والأبيات فى الأغانى : ٢/٨٣ – ٨٤ .

# الفصل الثالث

## الغَزل الحَضارى

## والمدرسة الحجازيّة

١ - الموقف مع المدرسة الحضارية وعلاقتها بالتيار الاسلامى .

٢ - حوار مع النصوص :

## الموقف والأدوات

أ - موقف جديد .

ب - القسم .

جـ - الدعاء .

د - الحس الاسلامى .

هـ - الحس القرآنى .

## (١)
# الموقف مع المدرسة الحضارية
# وعلاقتها بالتيار الإسلامى

مع التسليم بوجود تيارين متقابلين فى الغزل عرفهما العصر الأموى : الغزل العذرى البدوى والغزل الحجازى الحضارى ، يبدو ضروريا فى بداية هذا الفصل أن نحاول الفصل فى قضية التأثير الإسلامى فى كل من التيارين . والسؤال الذى يطرح نفسه منذ البداية هو : هل انتماء الشاعر أو تمثيله أو زعامته لمدرسة البداوة أو لمدرسة الحضارة يعنى استغراقه فى التيار الإسلامى واستجابته لمؤثراته أو ابتعاده عنه واستعصاءه عليها ؟ أو - بعبارة أخرى - هل هناك علاقة سلب أو إيجاب بين التيار الإسلامى وبين طبيعة أى من المدرستين ؟

وربما كانت البديهية الأولى فى الإجابة عن هذا السؤال هى أن الشاعر من كلتا المدرستين مسلم ، والعصر الذى يضم كلا الشاعرين عصر واحد ، وهو عصر قريب عهد بظهور الإسلام ، فهو لذلك لا يزال عميق التأثر به ، شديد الاستجابة له ، والبيئة التى ظهرت فيها المدرسة الحضارية ليست بعيدة عن البيئة التى ظهرت فيها المدرسة البدوية ، فكلتاهما فى الجزيرة التى ظهر فيها الإسلام ، وكلتاهما كانت أول البيئات إيمانا به واستجابة له . ومن هنا قد يكون من المنطقى - تأسيسا على هذه البديهية - أن يتشابه العطاء عند كلا الشاعرين فى داخل هذه الدائرة الإسلامية .

وقد كشف الفصل السابق عن طبيعة هذا العطاء عند شعراء المدرسة العذرية وأتاح لنا التعرف على حجمه وأبعاده المتعددة ، وكان ذلك من خلال الحوار حول قضيتين أساسيتين لم يكن هناك بد من الوقوف عندهما للتعرف على حجم هذا

العطاء وأبعاده : إسلامية هذه المدرسة من ناحية ، وطبيعة التجربة العاطفية التى عاش شعراؤها فى أعماقها من ناحية أخرى . وكلتا القضيتين اختلف موقف المدرسة الحضارية منها ، فلم تظهر هذه المدرسة تحت تأثير الحياة الإسلامية كما ظهرت المدرسة العذرية على فرض إسلاميتها الخالصة ، ولم تتأثر بها فى تطورها وتحولها إلى شكل ظاهرة اجتماعية كما تأثرت بها هذه المدرسة على فرض أنها كانت امتدادا لتيار المتيمين الجاهليين . وأيضا لم تكن التجربة العاطفية عند شعراء المدرسة الحضارية كتجربة العذريين فى تساميها إلى عالم المثل وآفاق الروح أو - بعد استئذان أفلاطون - إلى عالم « المدينة الفاضلة » ، بعيدا عن عالم الواقع ومعطياته الحسية ، وهو التسامى الذى جعلها تقترب اقترابا واضحا من الجو الإسلامى بمثاليته وروحانيته .

وإذن فهل يكون من المنطقى مرة أخرى - تأسيسا على هذا التصور - أن يختلف العطاء فى داخل الدائرة الإسلامية بين شعراء المدرستين ؟ وهل نكون بهذا قد وصلنا إلى صورة من التناقض تنتهى بنا إلى ما يوشك أن يكون طريقا مسدودا ؟ .

الواقع أن هناك عاملين لا يمكن إغفالهما - ونحن بصدد تحديد الموقف تحديدا دقيقا - كان لهما أبعد الأثر فى تكوين المدرسة الحضارية وتوجيهها وسيكون لهما أبعد الأثر أيضا فى رصد حركة هذه المدرسة مع التيار الإسلامى سلبا أو إيجابا وتحديد موقفها منه اقترابا أو ابتعادا ، أو - بعبارة أخرى - تحديد مدى تأثرها به ، وحجم هذا التأثير وطبيعته ونوعيته واتجاهاته ومظاهره . وفى ظنى أن الطريق بعد ذلك سيفتح على امتداده ، وأن التناقض الذى خيل إلينا أننا وقعنا فيه سيبدو فى النهاية تناقضا ظاهريا .

وأما العامل الأول فهو العامل الحضارى الذى يبدو أنه هو الذى يضع الخط الفاصل الحاسم بين طبيعة المدرستين ، فهو - كما يتفق الباحثون [1] - العامل

---

(١) انظر للدكتور طه حسين : حديث الأربعاء . وللدكتور شوقى ضيف : الشعر الغنائى فى=

الأساسى فى ظهور مدرسة الغزل الحضارى فى المجتمع الحجازى فى هذا العصر وهو المحرك الأساسى الذى اتجه بها فى الطريق الذى تحركت فيه .

وإذا كان العامل الإسلامى هو العامل الأساسى فى ظهور مدرسة الغزل العذرى فى مجتمع البادية فى رأى طائفة من الباحثين ، والمحرك الأساسى الذى اتجه بها فى الطريق الذى تحركت فيه فى رأى طائفة أخرى ، فإن العامل الحضارى كان يقوم فى تاريخ مدرسة الغزل الحضارى بالدور نفسه الذى كان العامل الإسلامى يقوم به فى تاريخ المدرسة العذرية .

لقد كان مجتمع مكة - كما لاحظ الدكتور شوقى ضيف - « يتطور ويتحضر تحت تأثير العناصر الأجنبية الكثيرة التى دخلت فيه بسبب الفتوح ، فكان يكتظ بجوارى الروم والفرس ، وكان يشيع فيه الغناء والموسيقى . وقد وجدت فيه هذه الجماعة العاطلة التى لابد أن تملأ أوقاتها بشىء تجد فيه لهوها أو على الأقل بعض اللهو ، وكيف تمضى هذا الفراغ الهائل الذى حل بها ، وقد أصبحت مخدومة ، يخدمها الأجانب ، ويهيئون لها حياتها ، إن لم تتخذ فنا كفن الغناء ؟ وعلى هذا النحو أصبحت مكة مدينة متحضرة ، وقد أخذت تعمها خصائص كثيرة من تلك الخصائص التى نراها فى المدن حين تتحضر ، فعم فيها الاهتمام بفن الغناء ، وعم فيها شىء كثير من الترف ، وأخذ يسود المجتمع ضرب من الحرية فى حياة الرجل والمرأة ، فشاعت أحاديث الصبابة والغزل ، وشاع معها كثير من اللهو . وكان الغناء أهم فنون اللهو حينئذ ، فقد تلقفته أيدى الموالى والجوارى من الأجانب ، ولم تلبث أن استخرجت منه نظرية جديدة .. وبذلك تحولت مكة إلى ما يشبه المسرح الكبير ، فالمغنون والمغنيات ما يزالون يضربون فى الصباح والمساء على أوتارهم ، وهذا الشباب المتعطل من

---

الأمصار الإسلامية ، والتطور والتجديد فى الشعر الأموى ، والعصر الإسلامى . وللدكتور مصطفى الشكعة : رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية . وللدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى .

حولهم فتيات وفتيانا يجتمع بهم ويستمع لهم ، يستمع فى بعض المنازل ، ويستمع فى بعض المتنزهات بالضواحى . لم تعد مكة مدينة متبدية ، بل أصبحت مدينة متحضرة يعرف أهلها كثيرا من ضروب الترف والنعيم فى الملبس والمطعم وألوان الزينة المختلفة . وماذا ينقصهم ؟ إن المال ملء حجورهم ، والجوارى الفارسيات والروميات ملء قصورهم ، وهؤلاء المغنون يقيمون لهم كل يوم ما يشاؤن من حفلات الغناء ، وقد أخذت تلمع فى هذا المجتمع أسماء أبناء الطبقة الراقية ، واشتهر كثير منهم بذوق رفيع ، حتى بين النساء أنفسهن »[1] .

ولم تكن مكة وحدها هى التى استجابت لهذا التطور الحضارى البعيد المدى ، وإنما شاركتها فى ذلك المدينة أيضا ، وقد هيأت لذلك عوامل مختلفة من الثراء الواسع ومما دخلها من عناصر أجنبية كثيرة أسرعت بها إلى التحضر ، بل إلى الترف البالغ . أما الثراء فمرجعه إلى ما خلفه فيها الصحابة الأولون لأبنائهم من أموال جلبوها من الفتوح ، فقد رجعوا إليها بحمول الذهب والفضة والجواهر وابتنوا القصور وبالغوا فى تجميلها وزخرفتها ، وقام لهم على خدمة هذه القصور الرقيق الأجنبى الذى اجتلبوه ، وكان كثيرا كثرة مفرطة . . . ومنذ أن دون عمر الدواوين كان يفرض لأهلها الأعطيات الكثيرة ، وكان الأمويون يغدقون عليهم إغداقا ، استرضاء لهم ، حتى يصرفوهم عن التفكير فى الخلافة[2] . وفعلا نجح الأمويون فى خطتهم ، فتجنبت المدينة التى كانت منذ أيام الرسول عليه السلام حاضرة الدولة الحياة السياسية ومشكلاتها والتفكير فيها ، « وخلدت إلى صفو الحياة ونعيمها ، ولم يعكر عليها هذا الصفو والنعيم شىء ، وعاش أهلها ينعمون بألوان الطعام المختلفة ، رافلين رجالا ونساء فى الثياب الحريرية وأنواع الطيب والعطور ، وبالغ النساء خاصة فى اتخاذ صنوف الحلى والجواهر . وطبيعى أن يكثر فى هذا المجتمع المتحضر المترف الشباب

(١) الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٤١ - ٢٤٢ .

(٢) الدكتور شوقى ضيف : العصر الإسلامى ص ١٣٩ .

الشباب العاطل الذى يريد أن يقطع أوقات فراغه الطويل فى لهو برىء وسرعان ما قدم له الرقيق الأجنبى ما يريد من هذا اللهو ، إذ عنى بالغناء عناية بالغة ، عناية استحدث فى أثنائها نظرية الغناء العربية » [1] .

والواقع أن عوامل حضارية كثيرة توافرت لمجتمع المدن الحضارية فى عصر بنى أمية ليتحول إلى مجتمع على حظ كبير من التحضر الذى لم يعرفه فى العصر الجاهلى ، فمع قيام الدولة الأموية فى الشام توجس معاوية خيفة من أهل الحجاز ، فمن بينهم كانت الأرستقراطية القرشية المستقرة فى مكة منذ العصر الجاهلى ، ومن بينهم كان جمهور صحابة الرسول المستقرين فى المدينة منذ الهجرة ، وكان معاوية يدرك مدى الخطر الذى يتهدد دولته الناشئة إذا ما أتاها من أولئك أو من هؤلاء الذين لابد أنهم ضاقوا صدرا بانتقال الخلافة من بلادهم إلى الشام ، وتحول الحجاز من مركز للخلافة ومستقر للدولة إلى مجرد إقليم تابع لحكومة دمشق ، وما ترتب على ذلك من آثار سياسية واجتماعية واقتصادية بعيدة المدى . ورأى معاوية بدهائه وذكائه أن يغرق الحجاز فى بحر من الذهب حتى يصرف أهله عن التفكير فى السياسة ويحول بينهم وبين المشاركة فيها . وانهالت الأموال على أهل الحجاز ، وتدفقت العطايا ملء أيديهم ، ونجحت خطة معاوية ، وسال « بحر الذهب » فى مدن الحجاز ليجرف شبابها فى تياراته البراقة التى راحت تخطف أبصارهم فلم يعودوا يرون ما يدور حولهم فى مدن الشام حيث استقرت الحكومة ، أو مدن العراق حيث استقرت المعارضة . وعلى شواطىء « بحر الذهب » الذى أجراه بنو أمية فى مدن الحجاز عاش الحجازيون ينمون ثراءهم الطارف وثراءهم التليد الذى ورثوه عن آبائهم تجار العصر الجاهلى » [2] .

وموقف معاوية من أهل الحجاز لم يكن - فى الحقيقة - إلا الوجه المقابل من

(١) المرجع السابق ص ١٤٠ .

(٢) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الاسلامى ص ٥٣ .

السياسة الأموية التى اصطنعها مع أهل العراق حيث تتركز أحزاب المعارضة ، سياسة السيف والإرهاب التى سخر لها هو وخلفاؤه من بعده أشد ولاته قسوة وعنفا وبطشا : زياد بن أبيه ، ويوسف بن عمر ، والحجاج بن يوسف ، ليسكت أصواتها ويخمد نيرانها .

« ومن قبل المعز الفاطمى بقرون غير قليلة اعتمد معاوية على سياسة « الذهب والسيف » ، فسلط على رقاب أهل العراق ومن آوى إليهم من شيعة على ومن الخارجين عليه ، وسلط سلاح الذهب على أهل الحجاز . والتقط معاوية بدهائه وبراعته طرف الخيط الناعم البراق الذى كان يلتف فى لين ويسر حول أعناق الطبقة الأرستقراطية من أهل الحجاز ، ومضي يشد البكرة كلها حتى تلتف خيوطها الذهبية فى شدة وإحكام حول أعناقهم . وانهالت الأموال على أهل الحجاز ، وتدفقت العطايا ، وسال الذهب من بين أيديهم ، وكأنما آلى معاوية على نفسه أن لا يتراخى فى شد « البكرة الذهبية » حتى يخطف بريقها أبصارهم ، فلم يعودوا يبصرون إلا ما يريد لهم أن يبصروه » [1] .

ولكن المسألة لم تكن مسألة مال وثراء وبحر من الذهب يتدفق فى أرجاء مجتمع المدن الحجازية فحسب ، وإنما كان هناك أيضا عامل حضارى آخر كان يقوم بدوره فى تطور هذا المجتمع ، فمع هذه الغنائم والأموال التى كانت تتدفق على مدن الحجاز طوال عصر الفتوح « كانت تتدفق عليها أيضا أعداد ضخمة من الأسرى والسبايا حاملة معها حضاراتها الأجنبية وتقاليدها الحضارية ومثلها الخلقية التى كانت تجد استجابة سريعة من شباب الحجاز الأرستقراطى الفارغ . وعملت هذه العناصر الأجنبية على تحول المجتمع الحجازى إلى مجتمع متحضر على حظ كبير من الحضارة والحرية الاجتماعية التى لم يكن يعرفها فى عصره الجاهلى ، كما علمت على ارتفاع موجة عالية من الموسيقا والغناء حملتها معها هذه العناصر [2] .

---

(١) تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٦٨ .

(٢) المرجع نفسه ص ٥٣ .

ومع هذه الموجة الغنائية العالية ارتفعت موجة عالية أخرى من اللهو الذى لا يراد به إلا شغل فراغ هذا القطاع من شباب هذه الطبقة الأرستقراطية ، وما يستتبعه هذا اللهو من غزل يراد به - من ناحية - تحقيق وجود هذا القطاع من الشباب ، ويراد به - من ناحية أخرى - تلبية حاجات المغنين والمغنيات إلى المادة الفنية التى يديرون عليها ألحانهم وأصواتهم . وقد كانت كل الظروف التى كان مجتمع المدن الحجازية يمر بها فى هذا العصر تعمل على أن يكون الحب هو اللون البارز من ألوان اللهو فيه : « شباب فارغ متعطل إلا من أسباب الغنى والثراء ، ونساء جميلات مترفات لا هم لهن سوى الزينة والدلال ، تجمعهما حياة على حظ غير قليل من الحرية ، وتصب فى أسماعهما ليل نهار « مزامير إبليس » تصبها جماعات المغنين والمغنيات المنتشرة فى كل مكان حولهما . وكان طبيعيا - فى مثل هذا المجتمع ، وتحت تأثير تلك الظروف - أن يكون الحب الذى شغل به الشباب فيه من ذلك اللون الذى لا يؤمن بالتوحيد فى عالم المرأة ، والذى لا يقف فيه العاشق عند محبوبة واحدة يخلص لها ، ويتعبد فى محرابها ، وإنما تتعدد فيه الربات ، وتكثر به المحاريب ، وتختلف معه أساليب العبادة ، بل تتعدد فيه الدمى الجميلة التى يحرص عليها شباب هذا المجتمع المترف لا لشىء إلا ليزينوا بها حياتهم المعنية بشتى ضروب الزينة والجمال » (١) .

ويرى الدكتور مصطفى الشكعة أن من العوامل التى ساعدت على ذلك « أن الدولة قد أغمضت عينها عن شعر الغزل الذى كان فى كثير من الأحيان يخدش حياء الحرائر ، وينال من سمعة بنات البيوتات ، فهذا عمر بن أبى ربيعة يشبب ببنات الخلفاء خفية وإعلانا ، فلا يلقى إلا تهديدا عابرا لعله لذر الرماد فى العيون ، وفى كثير من الأحيان كان الخليفة يلقاه ويأنس إليه ويخلع عليه ويجيزه ولو حدث ذلك فى بيئة أخرى غير بيئة الحجاز للقى الشاعر الغزل من أمره عسرا ونفس الشىء يمكن أن يقال عن الغناء ، فقد كان ملوك بنى أمية يشجعونه ويطربون له ويستقدمون مطربى الحجاز إلى دمشق أو يستدعونهم إبان رحلاتهم

(١) المرجع نفسه ص ٧٠ .

إلى الحجاز يستمعون إليهم ويخلعون عليهم الجوائز القيمة . ويرد ذلك إلى الأسباب السياسية التى جعلت الخلفاء الأمويين « يتوجسون خيفة من الحجاز دائما ، فهم يعلمون ألاَّ ولاء لهم فيه ، وأن أية ثورة تقوم فى الحجاز تسبب للنظام الأموى من المتاعب ما هو فى غنى عنها ، ومن ثم فإن التسامح مع الحجازيين وإلهاءهم بالغناء والشعر الغزلى والعطايا والهبات السخية كل ذلك قد يباعد بينهم وبين الثروة . وينتهى إلى أن الأمويين تركوا الحبل للحجازيين على الغارب « يلهون ما شاء لهم اللهو ، ويغنون ويطربون ويشربون ويعبثون ويشعرون ، وكان الشعر الغزلى هو المحطة الكبرى التى وقف عندها الترف الحجازى » [1] .

على هذه الصورة كان العامل الحضارى يقوم بدوره الضخم فى ظهور هذه المدرسة وتوجيهها الوجهة التى اتجهت إليها ، والتى اختلفت معها اختلافا واضحا عن المدرسة البدوية ، وهو اختلاف يضع أيدينا على الخط الحاسم الفاصل بين المدرستين ، ويجعل محور الخلاف الأساسى بينهما قائما على مدى الإفادة من التيار الحضارى أو الوقوف منه موقفا سلبيا وعدم الاستجابة له طوعا أو كرها ، ففى الوقت الذى أتيح لبيئة المدن الحجازية هذا المستوى المتطور ظلت القبائل البدوية فى نجد والحجاز على صفاء فطرتها البدوية ، متمسكة بتقاليدها الاجتماعية ومثلها الخلقية ، حريصة على معانى الشرف والعفة والحصانة والحفاظ على الحرمات ، واضعة نصب عينيها فى المقام الأول الصور المثالية الكاملة للشاب البدوى والفتاة البدوية على السواء .

ولكن إذا كان الجانب السلبى من الحضارة قد غلب على مجتمع البادية ، فجعله أقرب إلى استيعاب التيار الإسلامى ، وأشد تقبلا له ، وأكثر استجابة لمؤثراته ، أو - بتعبير أدق - أصبح شعراؤه من مدرسة الغزل العذرى أقدر على الاتساق مع أنفسهم من خلال هذا التيار بعيدا عن صراعات المادة التى فرضت

(١) رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ص ١١٥ - ١٦٦ .

نفسها بشكل إيجابى على شعراء المدرسة الحجازية ، فليس معنى هذا أن نتصور أن التيار الحضارى الذى كان يقوم بهذا الدور الإيجابى الضخم فى مجتمع المدن الحجازية عاش بمعزل عن التيار الإسلامى ، أو أنه نجا تماما من الاستجابة لمؤثراته ، أو أنه وقف منها موقف الرفض فاستعصى عليها . فالواقع الذى تشهد عليه النصوص أن شعر هذه المدرسة الحجازية كان حريصا على أن يأخذ من واقعة الحضارى ما أتيح له الأخذ ، وأنه استطاع بهذا أن يعكس صورة هذه الحضارة المادية ، وما يتعلق بها من مظاهر الحياة الاجتماعية ، وما تنطوى عليه من سلوك خلقى . ولكن هذا الأخذ لم يقف أمام أخذه من التيار الإسلامى أيضا ، وإن لم يمنع هذا من أن تتفاوت مجالات الأخذ ضيقا أو اتساعا أمام الشعراء .

ومن هنا يأتى العامل الثانى الذى يضيف إلى هذا العامل الحضارى بعدا جديدا يساعد على تحديد الموقف ، موقف المدرسة الحجازية من التيار الإسلامى وعلى وضع التناقض الذى أشرنا إليه منذ قليل فى موضعه الصحيح .

وربما كان فى تسمية هذه المدرسة « بالمدرسة الحجازية » ما يلفت نظرنا بقوة إلى هذا العامل ، وما يكشف لنا بوضوح عن طبيعته . فهذه المدرسة ظهرت فى بيئة الحجاز ، بل فى بيئة المدن الحجازية ، بل فى المدينتين المقدستين بالذات : مكة والمدينة ، فقد كان عمر بن أبى ربيعة فى مكة ، وكان الأحوص فى المدينة وكان العرجى من الطائف ولكن مسرح مغامراته الغرامية كان فى مكة . وهذا ينتهى بنا إلى نتيجتين قد تبدوان متناقضتين ، ولكنهما - فى الحقيقة - وجهان لعملة واحدة والتناقض بينهما ليس إلا تناقضا ظاهريا :

الأولى أن شعراء هذه المدرسة كانوا يعيشون فى مجتمع هو المجتمع الإسلامى الأساسى فى الدولة الإسلامية كلها ، بل هو المجتمع المقدس فى هذه الدولة ، ففيه ظهر الإسلام ، ومنه انتشر ، وفيه الحرمان المقدسان ، وعلى أرضه المقدسة تؤدى شعائر الحج ، وإليه تهفو أفئدة المسلمين جميعا . ومعنى هذا أن

هؤلاء الشعراء كانوا يعيشون فى قلب البيئة الإسلامية الأولى النابض بكل ذكريات الدعوة الإسلامية ، المتجدد أبدا بمشاهدها وشعائرها المقدسة ، فلم يكونوا بقادرين على أن ينفصلوا عنها ، أو يكونوا بمعزل عن التأثر بها والاستجابه لها ، فقد كان يربطهم بها ويشدهم إليها ذلك الرباط الروحى الذى لم يكن من الممكن أن ينفصلوا عنه وهم يرون بأعينهم تلك المشاهد المقدسة ، ويسمعون بآذانهم تلك الشعائر تتردد كل عام فى مواسم الحج ، وملء أعماقهم ذكريات الدعوة الإسلامية تعيش حية متجددة دائما . ومن هنا اختلطت فى نفوسهم تلك المشاعر الدينية الأصيلة وذلك الحس الحضارى الوافد ، وامتزج فيها ذلك التيار الإسلامى بروحانيته ومثاليته وذلك التيار الحضارى بماديته وواقعيته ، وكان ذلك المزاج الغريب الذى لم يكن ليظهر إلا فى هذه البيئة وهذا العصر .

ويرى الأستاذ العقاد أن حواضر الحجاز فى ذلك العصر كانت وسطا بين البداوة والمدنية ، « فلم تكن خياما ولا بيوتا من الشعر منقطعة عن العمار ، ولكنها لم تكن كذلك صروحا ولا عواصم مستقلة بنفسها على مثال دمشق ومصر والقسطنطينية ، « وإنما كانت وسطا بين » « عُرام البادية » كما نعرفه فى الأعراب وذلك « الاسترخاء » الذى نعرفه فى سكان المدن . ولذلك فإنه مع لين شدة الدين بعد الخلفاء الراشدين ، لم تبطل هذه الشدة ولم تتحلل فى العرف الشائع بين الناس ، « بل كان عمر يلهو ما يلهو ، ويتغزل ما يتغزل ، ثم لا ينسى أن يعلن مع هذا جاهداً أنه لا يستبيح محرما ولا يأتى بريبة ولا يزال على سنة الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون » ، وكانت عائشة بنت طلحة « مثل المرأة الشريفة فى تلك الآونة ، تعطى حق الحياء والدين ، وتعطى معه حق النعمة والجمال ، فكانت تترفع عن الريب ، ولكنها لا تستر وجهها عن أحد ، وإذا عاتبها زوجها فى ذلك قالت ، وفى كلامها قبس من حجة الدين وحجة الدنيا « إن الله وسمنى بميسم جمال أحببت أن يراه الناس ويعرفوا فضله عليهم فما كنت لأستره . والله ما فىّ وصمة يقدر أن يذكرنى بها أحد » ، ويرى أن

هذا « مثل المرأة التى لا تنسى جمالها ، ولا تنسى بداوتها ولا تنسى دينها » [1] .

والنتيجة الأخرى ، وهى - فى الحقيقة - مترتبة على النتيجة الأولى ، أن حياة هؤلاء الشعراء فى هذه البيئة حالت بينهم وبين الانحدار إلى السفوح الحسية التى انحدر إليها شعراء الغزل العباسيون بعد ذلك ، فلم تكن قصة الحب الحضارى التى دارت أحداثها على مسرح المدن الحجازية قصة الحب الحسى الذى يتخذ من المرأة وسيلة للمتعة المحرمة ، وإنما كانت قصة الحب الذى يتخذ من المرأة وسيلة للتسلية البريئة وشغل أوقات الفراغ التى أتيحت لشباب هذه الطبقة الأستقراطية فتيانا وفتيات التى كفلت لها الحياة الرخية الناعمة ، وتوافرت لها فيها كل أسباب الغنى والثراء ، وأتيح لها حظ غير قليل من الحرية الاجتماعية فالصورة العامة لهذا الحب هى « صورة شاب أرستقراطى مترف فارغ مفتون بالمرأة من حيث هى وسيلة لمتعته وشغل أوقات فراغه ، ولكن فى غير انحدار نحو سفوح الجنس المحرمة . وهى صورة عبرعنها عمر تعبيرا دقيقا فى بيته المشهور الذى يقول فيه :

إنىّ امرؤٌ مولعٌ بالحُسْن أتبعُه     لاحظَّ لى فيه إلا لذّةُ النَّظَر [2]

كما عبر عنها مرة أخرى تعبيرات سجل فيه الواقع الذى تدور فيه تجربته الغرامية من خلال تطبيق عملى لها ، لا من خلال تأصيل نظرى ، وذلك فى هذا البيت الذى يقول فيه :

إذا اجتَمَعْنَا هجَرْنَا كلَّ فَاحِشَةٍ     عند اللّقاء ، وذاكم مجلسٌ حَسَنُ [3]

فالمسألة تدور أساسا حول الإعجاب البرىء ، واللذة الحسية المجردة من نوازع الجنس وغرائز النوع . وهو إعجاب كل يدفع صاحبه إلى محاولة دائبة للظفر

(١) الأستاذ عباس محمود العقاد : شاعر الغزل ص ٣٨ - ٤٠ .

(٢) ديوانه ص ١٠٩ .

(٣) ديوان ص ٢١٦ .

بالمرأة الجميلة حيث وجدت ، فالهدف لا يقف عند واحدة بعينها ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الجنس كله ، ولكنه هدف برىء على كل حال . ومن هنا لم تكن المرأة المتزوجة هى هدف هذا الحب ، ولكنها الفتاة المتعطشة للحب وإعجاب الرجل بها وملاحقته لها . ومن هنا كان الحرص على الفتاة العربية المترفة المدللة دون الجارية الأجنبية العاملة المبتذلة (١) .

ولعل هذا هو الذى جعل مجموعة من أبناء الصحابة وبناتهم تظهر بين أحداث هذه القصة من أمثال سكينة بنت الحسين (٢) ، وعائشة بن طلحة (٣) .

وابن أبى عتيق حفيد أبى بكر الصديق الذى كان الصديق الأثير لعمر بن أبى ربيعة (٤) . ولعل هذا أيضا هو الذى جعل مجموعة أخرى من بنات الخلفاء وزوجاتهم تظهر على مسرح الأحداث ، من أمثال أم محمد بنت مروان بن الحكم (٥) ، وفاطمة بنت عبد الملك (٦) . ولعل هذا - بعد ذلك - كان من الأسباب التى جعلت المجتمع الحجازى يقف من هؤلاء الشعراء ذلك الموقف السلبى ، أو - على الأقل - ذلك الموقف الذى يبدو على قدر غير قليل من التساهل والتسامح ، وإن يكن الدكتور يوسف خليف يرى أن أهم هذه الأسباب هو أن المجتمع الحجازى « كان يدرك أن كثيرا مما يجرى على ألسنتهم من نسج الخيال ، وفاء بحاجات المغنين والمغنيات » وأن شعر الحب الذى رددته لهوات هؤلاء المغنين والمغنيات فى هذا المجتمع لم يكن تعبيرا عن تجارب واقعية دائما ، « وإنما كان منه شعر كثير نسجته أخيلة الشعراء استجابة للحياة

---

(١) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٧٤ .

(٢) انظر على سبيل المثال الأغانى : ١٦١/١ .

(٣) انظر على سبيل المثال المصدر السابق : ١٩٨/١ .

(٤) انظر على سبيل المثال المصدر نفسه : ١٥٢/١ - ٢٢٨ .

(٥) انظر الاغانى : ١٦٦/١ .

(٦) انظر المصدر السابق : ١٩٠/١ ، ١٩٥ .

الغنائية من حولهم ، وتلبية لحاجات القائمين عليها الذين كانوا يطالبونهم فى إلحاح مستمر بمادة فنهم الغنائى » ، ويرى أن هذا « يفسر - من ناحية أخرى - ما نراه من تناقض فى أخبار هؤلاء الشعراء ، ومن اختلاط الأمر حول حياتهم العملية : أكل ما قالوه فعلوه أم أن للخيال الكاذب نصيبا فيما قالوا ؟ » (١) .

على أساس من رصد هذين العاملين : العامل الحضارى والعامل الدينى ، يصبح من اليسير تحديد موقف هذه المدرسة من التيار الإسلامى ، وموقف شعرائها من الاستجابة لمؤثرات هذا التيار . فهذه المدرسة كان يتحكم فيها هذان العاملان ، ويوجهان حركتها ، وشعراؤها كانت تتجاذبهم مؤثراتهما المادية والروحية . ففى أعماق هذا المجتمع الذى أخذ بكل أسباب الحضارة المادية التى أتيحت له فى هذا العصر كان الحس الدينى متغلغلاً فى نفوس أبنائه بقيمه الخلقية التى لا يملكون الخروج عليها ، فهم جيران الحرمين ، وهم أبناء المهاجرين والأنصار ، ومنهم أبناء كبار الصحابة (٢) .

فإذا أضفنا إلى هذين العاملين ظاهرة أخرى لا يمكن أن نتجاهلها ، وهى أن الصلة بين شعراء المدرستين لم تكن منبتة تماماً ، اتضحت لنا أبعاد الموقف كلها . ففى أخبار هؤلاء الشعراء ما يدل على أنهم كانوا أحياناً يلتقون ويجتمعون ويتحاورون حول الحب والشعر والغزل ، وببساطة قد كانت مواسم الحج فرصة متاحة متجددة لهذا اللقاء وهذه الصلات . ففى أخبار عمر وجميل أنهما كانا يلتقيان ويتناشدان الأشعار ، ويعارض أحدهما الآخر بقصائد تتوافر لها كل خصائص المعارضات الشعرية من اتحاد الموضوع والوزن والقافية (٣) . وكما

---

(١) تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٧٣ .

(٢) كان العرجى من أحفاد عثمان بن عفان رضى الله عنه ( انظر الأغانى : ٣٨٣/١ ) ، وكان الأحوص حفيداً للصاحبى الجليل عاصم بن ثابت الملقب « حمى الدبر » الذى حالت النحل بين المشركين من هذيل وبين أخذ رأسه بعد استشهاده للتمثيل به ( انظر الأغانى : ٢٢٤/٤ ) .

(٣) انظر الأغانى : ١١٤/١ - ١١٧ .

ظهرت بعض الصور الحسية فى شعر العذريين - كما رأينا فى الفصل السابق ، ظهرت بعض الصور العذرية فى شعر المدرسة الحضارية ، وكما مزج شعراء مدرسة البداوة بين غزلهم العذرى وغزل المدرسة الأخرى ، مزج شعراء هذه المدرسة بين غزلهم وغزل المدرسة البدوية ، فبدوا كأنهم عذريون فى بعض شعرهم وهو موقف يتراءى شاهداً صادقاًعلى تداخل الاتجاهات ، وبخاصة إذا كانت تدور فى دائرة الموضوع الواحد من ناحية ، والمعاصرة من ناحية أخرى ، فليس من اليسير أن نتصور انقطاع تيار فنى عن سائر تيارات عصره تماماً ، لأنها عزلة غير متوقعة بهذا الشكل الصارم طالما اعترفنا بأن الحضارة إنسانية بالضرورة ، تقوم على الأخذ والعطاء وتبادل التأثر والتأثير مما يضمن لها إنسانيتها وحيويتها وبقاءها .

وفى رأى الأستاذ العقاد أن هذا التشابه بين المدرستين ليس إلا « تشابه الكلام فى ظاهره ، دون التشابه فى الباعث والاتجاه » ، « فالمدرستان مختلفتان أيما اختلاف فى مقاييس الشعور ومقاييس الجنس ومقاييس الأخلاق (١) ، وأن العلاقة فى المدرسة العذرية يصح أن توصف بأنها « إصابة حب » ، وأما العلاقة فى المدرسة الأخرى فهى « مزاج » يلازم صاحبه ملازمة الأمزجة للطبائع (٢) . وهو رأى يضع المدرستين فى موضعهما الطبيعى ، ويحدد الخط الفاصل بينهما تحديداً دقيقاً ، فالتشابه بين المدرستين - فى كلمات أخرى - ليس إلا تشابهاً فنياً ، فهو ظاهرة فنية تعكس تبادل الأخذ والعطاء والتأثر والتأثير فى داخل الدائرة الفنية بعيداً عن العوامل والمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية .

وقد يبدو مؤكداً لهذه الظاهرة الفنية ، ولهذه العلاقة بين شعراء المدرستين ، ما نراه عند شعراء المدرسة الحضارية من إشارات لشعراء المدرسة العذرية فى مجال المحاولة لإثبات صدق تجاربهم العاطفية وعمقها . ولا يعنينا هنا صدقهم

(١) شاعر الغزل ص ٤٣ ، ٤٤ .
(٢) المرجع السابق ص ٤٢ ، ٤٣ .

فى هذه المحاولة أو كذبهم فيها ، وإنما تكفينا هذه الإشارات لتأكيد هذه الظاهرة وإثبات هذه العلاقة . ففى شعر الأحوص - وهو ثالث الثلاثة الكبار فى المدرسة الحضارية بعد عمر والعرجى - نرى هذه الأبيات :

إذا جئْتُ قالوا : قد أتَى ، وتَهَامَسُوا     كأنْ لم يجـد فيما مضى أَحَدٌ وَجْدِى
فعـــروة سَـــنَّ الحُبَّ قبلِىَ إذْ شَقَى     بعَفْرَاءَ ، والنهدىُّ ماتَ على هِندِ (١)

فهو يشير إلى الطلائع الأولى من الموكب العذرى : عبد الله بن العجلان وهند من العصر الجاهلى ، وعروة بن حزام وعفراء من عصر صدر الإسلام ، مستشهداً بهما - على الأقل عند صاحبته - على صدق حبه وإخلاصه فيه ووفائه لها . وفى موضع آخر من شعره نراه يكرر الموقف نفسه ، وهو تكرار له دلالته على ظاهرة الأخذ والعطاء والتأثر والتأثير التى أشرنا إليها ، فيقول متخذاً شواهده من نفس القصتين :

لا شـــك أن الذى بى سـوفَ يقتُلُنى     إن كـــان أهلك حُـبٌّ قبلَـــهُ أَحَدا
لو قاسَ عـــروةُ والنهـدىُّ وجــدَهُمَا     لكان وجدى بسُعْدَى فوق ما وجَدَا (٢)

فهو يريد أن يؤكد لصاحبته أنه عذرى الهوى ، وأن مصيره الموت حباً كهؤلاء العذريين الذين سبقوه فى الموكب العذرى المتواصل منذ الجاهلية حتى عصره . وهو تأكيد لا يعنينا صدقه فيه أو كذبه ، فتلك قضية بينه وبين صاحبته ، وإنما الذى يعنينا أنه يؤكد ما كان بين شعراء المدرستين من تبادل للأخذ والعطاء والتأثر والتأثير ، وما أفاده شعراء المدرسة الحضارية من المدرسة البدوية حين أدخلوا فى نسيجهم الفنى خيوطاً من نسيجها تأكيداً لهذا التفاعل الإنسانى الذى يؤكده تاريخ الحضارة الإنسانية ، حتى بين البداوة والحضارة .

فإذا سلمنا بهذا كله فإننا نصل إلى الإجابة عن التساؤلات التى طرحناها فى صدر هذا الحديث ، وإلى حل ذلك التناقض الذى أشرنا إليه من قبل ، وإلى

(١) ديوان الأحوص ص ١٠٧ .     (٢) نفسه ص ١٠٥ .

فتح الطريق الذى تراءى فى البداية مسدوداً ، فقد توافرت عوامل متعددة على أن تتحقق الصلة التى كنا نبحث عنها بين شعراء المدرسة الحضارية وبين التيار الإسلامى ، وأن يظهر تأثير هذا التيار فى شعرهم . ولكن الواقع الذى تكشف عنه النصوص يلفت نظرنا إلى أن هذا التأثير أخذ - نتيجة لتفاعله مع التيار الحضارى - أوضاعاً جديدة تختلف فى كثير من زواياها عن أوضاعه فى شعر المدرسة العذرية .

* * *

## ( ٢ )

# حوار مع النصوص
# الموقف والأدوات

### أ - موقف جديد :

من الطبيعى أن تكون البداية هنا من حيث كانت النهاية مع الحوار السابق ، وهى النهاية التى وصلت بنا إلى أن الشاعر من هذه المدرسة الحضارية - وهو يعيش فى قلب البيئة التى بدأ فيها التيار الإسلامى حركته ، وبدأ منها تحركه المتصل المستمر المتجدد دائماً - لم يكن بقادر على أن ينفصل أو حتى أن يعيش بعيداً عنه ، فهو شاعر مسلم يعيش فى بيئة المدينتين المقدستين بكل ما تحمله من مشاهد ورؤى وذكريات دينية لها قداستها التاريخية ، ولها أيضاً قداستها المعاصرة المتجددة أبداً ، غير أنه وضع فى موقف حضارى أكثر مادية وترفا من الموقف الذى وضع فيه شعراء المدرسة العذرية ، ودفعته كل الظروف التى أحاطت به إلى التعامل مع هذا الموقف تعاملاً انتهى به إلى الاستجابة لمؤثراته ، والاندفاع مع تياراته ، ولكن فى الحدود التى حددتها له طبيعة البيئة المقدسة التى يعيش فيها ، فقد استطاعت هذه البيئة أن تضع حدوداً لهذه المؤثرات تحد من هذا الاندفاع مع التيارات المادية ، أو - بتعبير أدق - توجه هذا الاندفاع بحيث يتلاءم ويتسق مع طبيعة هذه البيئة ولا يخرج على مقدساتها غير أننا يجب ألا نغفل اختلاف شخصيات الشعراء وطبيعة تجاربهم ، الذى يحول معه هذا التلاؤم وهذا الاتساق إلى مسائل نسبية جعلت مواقف الشعراء تتفاوت ، وليس من شك فى أن موقف عمر كان يختلف فى بعض جوانبه عن موقف العرجى ، وكان كلاهما يختلف أيضاً عن موقف الأحوص .

ولكن الواقع الذى تكشف عنه النصوص أن هذه البيئة إذا كانت قد نجحت فى توجيه هذا الاندفاع إلى هذا النجاح النسبى ، فحالت بينه وبين السقوط فى

مهاوى الحس كما سقط بعض الجاهليين من قبل ، وكما سيسقط بعض العباسيين بعد ذلك ، فإنها فتحت الباب أمام شعراء هذه المدرسة - من ناحية أخرى - لينفذوا إلى ظاهرة جديدة تماماً فى شعر الغزل العربى . وهى ظاهرة قد تبدو غريبة عند النظرة الأولى ولكنها عند التأمل تبدو نتيجة طبيعية لهذا الامتزاج بين التيار الدينى والتيار الحضارى فى مثل هذه البيئة وفى مثل هذا العصر .

لقد وجد شعراء هذه المدرسة فى مواسم الحج التى تتجدد كل عام والتى يتوافد عليه المسلمون من شتى أقطار العالم الإسلامى ، ﴿ رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق ﴾ ، كما يقول القرآن الكريم ، فرصة متاحة لنشاطهم العاطفى ومغامراتهم الغرامية . وهو موقف يبدو غريباً ، بل يبدو - من وجهة النظر الدينية - منكراً ، ولكن تفسيره يسير وتبريره واضح ، ففى هذه المواسم تلتقى أفواج الحجيج من كل مكان ، وعليها تتوافد جموعهم من شتى الآفاق ، ومن بين هذه الأفواج وهذه الجموع نساء يفرض عليهن الإحرام كشف وجوههن وأكفهن ، مما يتيح لشباب هذه المدرسة أن يحقق رسالة عمر الفتى الأول فى هذه المدرسة التى أعلنها فى بيته المشهور الذى ذكرته منذ قليل :

إنى امرؤ مولع بالحسن أتبعه لاحظّ لى فيه إلاّ لذة النظر

لقد كانت هذه المواسم تتيح لهذه الشباب المولع بالحسن يتبعه فى كل مكان فرصة هذه المتابعة أو - بتعبير أدق - هذه المطاردة ، وهى فرصة كانت تتيح لهم رؤية جميلات الحجاز ، كما كانت تتيح لهم رؤية جميلات الأمصار الإسلامية الأخرى الوافدات من الشام ومن العراق ومن غيرهما من أرجاء العالم الإسلامى، وكأنهم برروا موقفهم هذا بما حدده عمر من أهداف هذه المطاردة ، وهو مجرد النظرة التى لا تهدف إلا لمجرد المتعة البريئة ، والتى لا تخفى وراءها إلا « لذة النظر » ولا شئ بعد ذلك . وربما شجع هؤلاء الشباب على استمرار هذه اللعبة والتمادى فيها ما كانوا يجدونه من تشجيع هؤلاء الجميلات لهم ،

وفى أخبار عمر قصص كثير يؤكد ذلك [1] . إن مجتمع المدن الحجازية فى هذه المرحلة من حياته - بكل ما أتيح له فيها من مناخ حضارى على حظ كبير من التقدم - تقبل هذه اللعبة فى غير قليل من الرضا وفى غير كثير من الإنكار ، وكأنما رأى فيها تعبيراً طبيعياً عن هذه الحضارة ما دامت تمضى فى داخل هذه الدائرة التى حددها عمر فى بيته المشهور، وهى لعبة صنعت فى هذه البيئة ، صنعتها أيدى شبابها ، وأعدتها لاستعمالهم الخاص . ولعل شيئاً من ذلك هو الذى جعل الدكتور يوسف خليف يطلق على هذا اللون من الحب : « الحب على الطريقة الحجازية » [2] .

وفى شعر عمر والعرجى - بصفة خاصة - أحاديث كثيرة عن هذه المواسم المقدسة ، وما كان يتاح فيها لشباب هذه المدرسة من فرص للحب والغزل وامتاع البصر بمواكب الجمال الوافدة من شتى الأقاليم ، وملاحقة الجميلات فى كل مكان تؤدى فيه الشعائر ، وخاصة عند جمرا منى حيث يتركز الزحام فى أشد صورة له [3] . والظاهرة التى تلفت النظر أن هذه الأحاديث بقدر ما تنتشر فى شعر عمر والعرجى بقدر ما تقل فى شعر الأحوص . ويبدو أن السبب فى هذا يرجع إلى أن هذين الشاعرين ارتبطت حياتهما بمكة أكثر من ارتباط حياة الأحوص بها ، فقد كان عمر من مكة ، وكان العرجى من عرج الطائف

(١) انظر على سبيل المثال الأغانى : ٨٩/١ ، ١٦٠ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٩٠ .

(٢) انظر تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٥٥ .

(٣) يقول ابن فضل الله العمرى عن منى : « والمحصب منها موضع الجمرات ، يجتمع فيها الخليطان أيام الموسم من شام ويمن . وكانت فى قديم الإسلام موسم لقاء الحبائب ، ومكان موعد كل مفارق . وثلاث ليالى منى معروفة موصوفة ، وقد أكثر فيها الشعراء وترنم بها المقيمون » (مسالك الأبصار : ١١٥/١) .

القريبة من مكة (١) ، أما الأحوص فكان من المدينة ، ولد ونشأ فى منطقة قباء (٢) .

وحين نستعرض ديوان عمر تلفت نظرنا بقوة هذه الظاهرة ، ففى كثير من قصائده ومقطوعاته نراه يلح عليها إلحاحاً واضحاً . يقول مرة وكأنه يبدأ القصة من بدايتها :

إنِّــى وأولَ مـــا كَلِفتُ بحُبِّهَا ... عَجَبٌ ، وما بالدَّهْرِ من مُتَعَجَّبِ
نَعَتِ النِّساءُ فقلْتُ : لستُ بمبصر ... شبْهاً لها أبداً ولا بُمقَـــرَّبِ
فمكَثْــنَ حيناً ثم قُلْنَ : توجَّهَتْ ... للحَــجِّ ، موعِدُهَا لقاءُ الأخْشَبِ
أقبلتُ أنْظُــر ما زَعَمْــنَ وقُلْنَ لى ... والقلبُ بيـــــن مُصَدِّقٍ ومُكَذِّبِ
فلَقِيْتُهَا تَمْشــــى بهـــا بغَلاَتُها ... تَرْمِــى الجِمَارَ عَشيَّةً فى مَوْكِبِ
غَــرَّاءَ يُعشى الناظرين بياضُها ... حوراءَ فى غُلَواءِ عَيْشٍ مُعْجِبِ (٣)

إنه يسجل الفصل الأول من القصة ، ويحكى لنا بداية تعرفه بصاحبته ، لقد وصفها له نساء يعرفنها ، ووصفن له جمالها ، فتراءت له مثالاً نادراً لم يرشبها له ولا قريباً منه . ثم تمضى الأيام ، ويحل الموسم ، وتخرج للحج ، ويحددن له موعداً للقائها ، ثم يكون اللقاء ، وتبدأ الخيوط الأولى فى مغامرة جديدة من مغامراته الغرامية التى لا تكاد تنتهى .

ويتكرر المشهد فى أبيات أخرى له يحكى فيها بداية مغامرة أخرى من مغامراته ، ولكنه لا يطيل فى عرضه ولا يقف عند تفاصيل الأحداث :

---

(١) انظر الأغانى : ١/٣٨٥ ، وعرج الطائف قرية فى واد من نواحى الطائف وهى أول تهامة . وقيل إنه لقب بها لأنه كان يسكنها ، أو لأنه كان له ماء ومال فيها . ( المصدر السابق : الموضع نفسه ) .

(٢) انظر الأصمعى : فحولة الشعراء ص ٣٨ .

(٣) ديوان عمر ص ٢٥ - ٢٦ . والأخشب : أحد الجبلين المطلين على مكة ومِنى .

صَادَ قَلْبِي اليومَ ظَبْيٌ مُقْبِلٌ مِنْ عَرَفَاتِ
فِي ظِبَاءٍ تَتَهَادَى عَامِداً للجَمَرَاتِ
وعليه الخَزُّ والقَزُّ وَوَشْيُ الحِبَرَاتِ
إِنَّنِي لستُ بنَاسٍ ذلكَ الظَّبْيَ حَيَاتِي (١)

إنه يتخير المشهد نفسه ، مشهد تلك الجميلة الارستقراطية التى تقصد الجمرات بعد نزولها من عرفات ، فى موكب من الجميلات أمثالها ، ويسجل بداية جديدة لمغامرة جديدة .

ويتكرر هذا المشهد فى شعر عمر ، يسجل من خلاله أحياناً بداية مغامرة ، ويسجل أحياناً أخرى فصلاً من فصولها ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يصور فيها كيف أتاح له موسم الحج لقاء صاحبته هند ، بعد أن حالت الأيام دون لقائها ، ويتخير لهذا اللقاء نفس الموقف المقدس فى سهل منى عن الجمرات :

رأيتُ بجَنْبِ الخَيْفِ هِنْداً فراقَنِي لها جِيدُ رِئْمٍ زَيَّنَتْهُ الصَّرَائِمُ
وذُو أُشُرٍ عَذْبٌ كَأَنَّ نَبَاتَهُ جَنَى أُقْحُوانٍ نَبْتُهُ مُتَنَاعِمُ
نظرتُ إِلَيْها بالمُحَصَّبِ من مِنىً وَلِى نَظَرٌ لولا التَّحَرُّجُ عازِمُ
فذكَّرْتُهَا داءً قَدِيماً مُخَامِراً تَقَطَّعَ منه إِنْ ذَكَرْنَ الحَيَازِمِ (٢)

بل إن منىً تصبح فى حياته العاطفية هى الفرصة التى يتيحها له الموسم لرؤية صاحبته ولقائها . ويقول عن الرباب :

---

(١) ديوانه ص ٣٨ . الحبرات : البرود الموشاة المخططة .

(٢) ديوانه ص ١٨١ ، ١٨٢ . الخيف هو خيف منى . والصرائم : الرمال المنقطعة . وعازم : مصمم من العزم .

تبْدِى مَـــواعِـــدَ جَمَّةٍ ... وتَضِـــنُّ عنـــدَ ثَوابِها
مـــا نَلْتَقِـــى إلاَّ إذَا ... نَـــزَلَتْ مِنـــىً بِقِبَابِهـــا
فى النَّفْرِ أوْ فـــى ليلةِ الـ ... ـتَّحْصِيبِ عند حِصَابِها (١)

ويستمر عمر فى فى إلحاحه على هذا المشهد فى أكثر من موضع من شعره ، حتى لتتراءى له منى فى نهاية المطاف أجمل معرض من معارض الجمال ، وتتراءى له لياليها الفرصة الذهبية التى يجب ألا تفلت منه ، ولا من أمثاله من شباب هذه المدرسة الباحثين عن الحب والغزل :

وكَـــمْ مِـــن قتيـــلٍ لا يُبَاءُ به دَمٌ ... ومِـــنْ غَلِـــقٍ رَهْناً إذَا ضَمَّهُ مِنىً
ومِـــنْ مالِئٍ عينيه من شَىْءِ غيره ... إذا راحَ نَحْـــوَ الجَمْرَةِ البيضُ كالدُّمَى
مَـــعَ اللَّيـــلِ قَصْراً رَمْيُهَا بأكُفِّهَا ... ثلاثَ أسابيعٍ تُعَـــدُّ مِـــنَ الحَصَى
فلـــم أرَ كالتَّجْمِيـــرِ منظَرَ ناظِرٍ ... ولا كليالى الحَجِّ أفْلَتْنَ ذَا هوًى (٢)

ومع ذلك لم يقف عمر عند مشهد منى ورمى الجمرات ، وإنما تجاوزه إلى مشهد الطواف نفسه . وهو مشهد يتكرر أيضاً فى شعره بصورة واسعة ، وكأنما تحول هذا المشهد أيضاً فى نفسه إلى فرصة أخرى لا للقاء صاحباته فحسب ، وإنما للحديث والعتاب أيضاً ، ففى أبيات له يتحدث عن صاحبته « الرباب » ، وكيف رأته فى الطواف فتذكرت هجره لها فصدت عنه ، ولكنها عادت فبدأت معه عتابها طويلاً ، تخللته دموع راحت تتساقط من عينيها ، فلم يملك مقاومة لها ، وينتهى الموقف بينهما بغلبتها له وتسليمه لها :

---

(١) ديوانه ص ١٣ . النفر : النزول من عرفات . والتحصيب والحصاب : رمى الجمرات .

(٢) ديوانه ص ٨ ، ٩ . لا يباء به دم : أى لا يؤخذ بثأره ولا يقتص به . وقوله : « ومن غلق رهناً » أى ضاع حق صاحب الرهن فيه . و « ثلاث أسابيع » يريد بها عدد الحصى .

| | |
|---|---|
| لقيَتْنَا فـــى الطَّــواف وصدَّتْ | إذْ رأتْ هَجْــرى لها واجتنَابى |
| عاتَبَتْنــى ساعــــة وَهَــىْ تَبْكى | ثم عَزَّتْ خُلَّتى فى الخطاب [١] |

وفى أبيات أخرى يتحول الموقف إلى أحاديث نسائية تديرها الفتيات بينهن إعجاباً به وفتنة بجماله ، وغيظاً من غدره وإخلافه وعوده :

| | |
|---|---|
| وَهْــــىَ التــــــى لما مَـــــرَرْتُ بها | فـــى الطَّوْفِ بين الرُّكْن والحِجْرِ |
| قـالتْ حصَـــانٌ غيـــــرُ فَاحِشَةٍ | فسمعْتُ ما قالتْ ولــــم تَــــدْرِ |
| لِمَناصـــفِ خُـــرُدٍ يَطُفْــــنَ بها | مثــــلِ الظِّباء يكـدْنَ بالسُّدْرِ : |
| هــــذا الذى يَسْبِــــى الفـؤادَ ولا | يَكْنِى ولكن باحَ فــــى الشِّعْـــرِ |
| إنَّ الرِّجــــال علــــــى تألُّفِهـــم | طُبِعُوا على الإخْلافِ والغَدْرِ [٢] |

وفى أبيات غيرها يتحول الموقف إلى مطاردة غرامية لا منه لصاحبته ، ولكن من صاحبته وصاحباتها له . إنها الصورة المعكوسة التى عُرِف بها عمر فى غزله [٣] ، والتى أنكرها عليه المعاصرون له [٤] :

| | |
|---|---|
| أبصـــرتُهَا ليلــــةً ونسْـــوتَهَا | يَمْشيــــنَ بيـــن المَقَـــام والحَجَرِ |
| قالَـــتْ لتِـــرب لَهَا مُلاَطَفَــــةً : | لَنُفْســـدنَّ الطَّـــوافَ فـى عُمَرِ |
| قُومِــى تَصَـــدِّىْ لَـــه لِيُبْصِـــرَنَا | ثم أغمزيه يا أخت فى خفر |
| قال لها : قد غمرته فـأبَى . . | ثُمَّ اسْبَطَرَّتْ تَسْعَى عَلَى أثَرِى [٥] |

---

(١) ديوانه ص ٣١ ، عزت : غلبت . والخلة : الصديقة .

(٢) ديوانه ص ١٠٦ . المناصف : الوصائف اللاتى يقمن على خدمتها . ويكدن : من وكد بالمكان يكد إذا أقام به . والسدر : شجر النبق .

(٣) انظر التطور والتجديد فى الشعر الأموى للدكتور شوقى ضيف ص ٢٥ .

(٤) انظر ما دار بينه وبين صديقه ابن أبى عتيق فى الأغانى : ١/١١٨ - ١١٩ .

(٥) ديوانه ص ٨٧ . والأغانى : ١/١٠٣ . واسبطرت : أسرعت .

ومن أعماق هذا الجو النسائى الذى كان عمر يجيد تصويره نتيجة لاتصاله بالمجتمع النسائى فى عصره [١] ، تنطلق صيحة إحدى صاحباته - فى جرأة غريبة - معلنة أنها لم تخرج للحج إلا من أجله ، وأنها لو علمت أنه غير خارج له لما خرجت هى أيضاً :

أَوْمَتْ بعينَيْهَا مِنَ الهَوْدَجِ لولاكَ فى ذا العَامِ لَمْ أَحْجُجِ
أنتَ إلى مكــةَ أخرجْتَنى ولو تَرَكْتَ الحَجَّ لم أَخْرُجِ [٢]

وفى ظل هذا الإحساس بالفرصة الذهبية التى كانت مواسم الحج تتيحها لهؤلاء الشعراء يصرح عمر فى بعض شعره بأمنيته بأن تتجدد هذه المواسم لا كل سنة ، ولكن كل شهرين حتى تتاح له هذه الفرصة الذهبية أكثر من مرة فى كل عام ، كأنما يبدو الحول حين يمتد حتى تحين أشهر الحج المعلومة أمداً طويلاً لايطيق معه صبراً :

أيُّها الرائــحُ المُجِــدُّ ابتكاراً قَدْ قضى مــن تِهَامَةَ الأوْطَارا
من يكُنْ قلبُهُ صحيحاً سليماً ففؤَادى بالخَيْف أَمْسَــى مُعَاراً
ليتَ ذَا الحجَّ كان حَتْماً علينا كُلَّ شَهْرَيْن حجَّةً واعْتمَاراً [٣]

وفى مواضع قليلة من شعره نراه يصطنع أسلوب العذريين ، ويحاول تقليدهم حين يتحدثون عن الحب الذى يسيطر على عقولهم حتى يتركهم لا يدركون ماذا يفعلون ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يصور فيها اضطرابه حين رأى صاحبته عائشة بنت طلحة فى منى ترمى الجمرات ، فاختلط عليه الأمر فى عد الحصى الذى رمى به :

---

(١) انظر تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى للدكتور يوسف خليف ص ٨٣ .
(٢) ديوانه ص ٤٣ .     (٣) ديوانه ص ٩١ .

لقد عَرضَتْ لى بالمُحَصَّبِ من منىً    لحَيْنِىَ شَمْسٌ سُتِّرَتْ بيَمَانِ
بَدَا لىَ منْهَا معْصَمٌ يومَ جَمَّرَتْ    وكفٌّ خَضِيبٌ زُيِّنَتْ بِبَنَان
فلما التقَينَا بالثَّنِيَّةِ سلَّمَتْ    ونازَعَنى البَغْلُ اللَّعينُ عِنَانى
فواللّه ما أدْرِى ، وإنِّى لحَاسِبٌ    بِسَبْعٍ رميْتُ الجَمْرَ أمْ بِثَمانِ (١)

وهى صورة تذكرنا بالصورة التى رسمها المجنون لنفسه حين تذكر ليلى فى صلاته فاختلط عليه الأمر فى عدد ركعاتها .

ولعل هذه المحاولة لاصطناع أسلوب العذريين وتقليدهم هى التى جعلته فى إحدى قصائده يصرح بأن الحب الذى جمع بينه وبين إحدى صاحباته فى موسم من مواسم الحج ، قد عذبه حتى ليتمنى لو أنه لم يخرج له ، ولم تجمع منى بينه وبين صاحبته :

فليت منى لم تجمع العامَ بينَنا    ولم يكُ لى حَجٌ ولم نتكَلّم (٢)

ولا نشك فى أنها أمنية كاذبة ، وأن عمر يحاول بها أن يخدعنا - أو يخدع صاحبته - عن حقيقة مشاعره ، بدليل أنها لم تتكرر فى شعره مرة أخري .

وعلى نحو ما تردد هذا الموقف الجديد فى شعر عمر ، وعلى نحو ما ألح على تصويره هذا الإلحاح الشديد ، وعلى نحو ما اتخذ منه مادة يشكلها هذه التشكيلات المختلفة ، كان موقف العرجى خليفته فى هذه المدرسة الغزلية ، وحامل لوائها من بعده (٣) .

لقد كان العرجى ينحو نحو عمر فى الغزل ويتشبه به (٤) ، فمن الطبيعى أن

(١) ديوانه ص ٢٠٩ . والمحصب : موضع رمى الجمار بمنى . ونازعنى : جاذبنى .

(٢) ديوانه ص ١٧٦ .

(٣) انظر القصة التى يرويها صاحب الأغانى : ٣٨٧/١ .

(٤) الأغانى : ٣٨٥/١ .

ينحو نحوه فى هذا الموقف الجديد ، وبخاصة لأنه كان على صلة متصلة بمكة إن لم تكن كصلة عمر الذى كان من أبنائها فإنها كانت - على كل حال - صلة متصلة بحكم قرب موطنه الطائف منها . ومن هنا كثر فى شعره تصوير هذا الموقف والإلحاح عليه وتشكيله تشكيلات مختلفة كما كان يفعل عمر . لقد وقف العرجى - كما وقف عمر - يرصد مواسم الحج ، ويجد فيها فرصة للقاء صاحباته والحديث إليهن ، والتعرف إلى صاحبات جديدات ، فى مغامرات كانت تتجدد كلما تجدد الموسم كل عام ، فكثرت فى شعره تشكيلات الموقف الجديد ، وتحولت المشاهد المقدسة كلها أمام عينيه إلى مجالات لمطارداته الغرامية . فى الطواف يقول مرة :

والله لا أنسى تطوُّفَها      تهتزُّ بين كواعبٍ خمس (١)

ويقول مرة أخرى :

يقعُدْنَ فى التَطـواف آوِنَةً      ويطُفْنَ أحْـيانًا عـلى فَتر
حتى استلمن الرُكْنَ فى أنف      من ليلهن يطأْنَ فـى الأزر
ففرغن من سَبْعٍ وقد جـهدت      أحشاؤهن موائل الخُمر (٢)

وفى منى على اتساعها وامتدادها يقول :

دعتنى إليه العين بالخَيْف من مِنىً      فهاجت له قلبا عَلُوقًا مُشَوَّقا (٣)

وعند الجمرة الوسطى من الجمرات الثلاث يقول :

لدى الجَمْرَةِ الوسطى أصيلا وحولها      نواعمُ حوَّر دلُّهُنَّ جَميل (٤)

---

(١) ديوانه ص ١٤٩ .

(٢) ديوانه ص ١٨٤ . الفتر . الفتور . وفى أنف : يريد فى وقت مبكر . والخمر : جمع خمار.

(٣) ديوانه ص ١٦٥ . القلب العلوق : الذى تعلق بها .

(٤) ديوانه ص ٤٧ .

ويقول أيضا :

رأتنى خضيبَ الرَّأس شَمَّرْتُ مِئْزَرى ... وقد عهدَتْنى أسْـــوَدَ الرَّأس مُسْبلا

لدى الجمرة الوسطى فـريعَتْ وهللّت ... ومَنْ ريع فى حَجٍّ من الناس هلَّلا (١)

وفى يوم النحر ، والحجيج يستقبلون أول أيام العيد ، يقول :

سبتنى غداةَ النحر منها بفاحِمٍ ... وذى أُشُرٍ أطرافُه لم تَثَلَّم (٢)

إنه يترقب الموسم المتجدد كل عام ، ويترصد الجميلات الوافدات من شتى الأقاليم الإسلامية ليبدأ معهن قصصا جديدة ، ويترصد جميلات مكة ليجدد معهن قصصا قديمة ، ويمضى يتابعهن فى كل مسلك يقفن به ، وكأنما لم يعد همه إلا هذه المطاردات التى كانت تتاح له كل عام على امتداد أيام الموسم ولياليه ، فمرة فى الطواف ، ومرة فى منى ، ومرة عند الجمرات ، ومرة فى أيام العيد .

ومن بين هذه المشاهد المقدسة يلح إلحاحا شديدا - كما ألح عمر - على أيام منى ولياليها حيث يبلغ تزاحم الحجيج عند رمى الجمرات أقصاه . وهو يصرح فى بعض شعره أن أيام منى الثلاثة هى الفرصة الذهبية التى يقتنصها من أيام الموسم للقاء صاحبته ، حتى إذا ما انتهت الأيام الثلاثة ، ونفر الحجيج منها إيذانا بانتهاد الموسم ، انتهت القصة ، وأسدل الستار على المغامرة ، انتظاراً للموسم الجديد . يقول فى صاحبته جبرة المخزومية :

عُوجى على فسلّمى جـبر ... فيمَ الصُّـــدودُ وأنتــمُ سَفْرُ ؟

ما نلتقى إلاَّ ثلاث مـنىً ... حتى يفـرِّق بـينـنـا النَّـــفْر

---

(١) ديوانه ص ٧٣ .

(٢) ديوانه . الأُشُر : الأسنان المحززة وهى من علامات الجمال عند العرب . ولم تثلم : أى لم تنكسر .

الحولُ بعد الحول يجمعنا   ما الدَّهر إلا الحولُ والشَّهر (١)

بل إن الموسم يتحول كله أمام عينيه إلى منى وحدها ، وتتحول منى كلها إلى مجرد فرصة لرؤية صاحبته ، بل إن منى - كما يصرح فى جرأة منكرة - تفقد دلالتها عنده إذا غابت صاحبته عنها ، فصاحبته هى كل شىء عنده فيها :

إنى أتـيحـت لـى يمـانيَـةٌ   إحدى بنـى الحارث من مذْحَج

نلبث حـولا كـامـلا كـلَّـه   لا نـلتقـى إلا عـلى مَنْهَج

فى الحج إن حجَّت ، وماذا منىً   وأهله إن هى لم تَحْجج (٢) ؟

وحق لعطاء بن أبى رباح أن يقول تعليقا على هذه الأبيات : « الخير والله كله بمنى وأهله ، حجت أم لم تحج » (٣) .

وتزداد جرأة العرجى حين يصرح فى بعض شعره بأن من بين الجميلات الخارجات للحج من لا يردن الحج ولا ثوابه ، وإنما يردن التعرض للشباب لإيقاعه فى حبائلهن :

أماطتْ كِساءَ الخَزِّعَنْ حرُوجَهِا   وأدْنَتْ على الخَدَّيْن بُرْدً امُهَلْهَلا

من اللاءِ لم يحججْنَ يبغين حِسْبَةً   ولكن ليقتُلْنَ البرىءَ المُغَفَّلا (٤)

على هذه الصورة يبدو هذا الموقف الجديد الذى لم يعرفه شعر الغزل العربى فى أى عصر من عصوره ، ولا فى أى بيئة من بيئاته ، إلا فى هذا العصر

---

(١) ديوانه ص ٤٣ . والأغانى : ٤٠٨/١ . السفر : المسافرون . والنفر : نزول الحجاج من منى إيذانا بانتهاء الموسم .

(٢) ديوانه ص ٢٠ . والأغانى : ٤٠٨/١ .

(٣) انظر الاغانى : ٤٠٧/١ .

(٤) ديوانه ص ٧٤ . والاغانى : ٤٠٤/١ . والمهلهل : الرقيق . والحسبة : الثواب والأجر . والمغفل : الغافل .

الأموى ، وفى هذه البيئة ، بيئة مدن الحجاز ، بل بيئة مكة بالذات . وهو موقف يبدو غريبا . ولكنه - إذا أدركنا ظروفه ودوافعه وأهدافه - يبدو نتيجة طبيعية لظروف شعراء هذه المدرسة الحضارية الذين ارتبطت حياتهم - بما تنطوى عليه من تفاعل بين التيار الدينى والتيار الحضارى - بالمدينة المقدسة . ولعل فى هذا ما يؤكد التفسير الذى ذهبنا إليه من ظهور هذا الموقف عند عمر والعرجى بصفة خاصة ، واختفائه عند الأحوص ثالث الثلاثة الكبار الذين مثلوا هذه المدرسة .

* * *

### (ب) القسم :

يبدو القسم أكثر الألوان الإسلامية ظهورا فى شعر هذه المدرسة ، وأشد التأثيرات التى تركها التيار الإسلامى وضوحا فى غزل شعرائها . والموقف هنا يتشابه إلى حد كبير مع الموقف فى شعر المدرسة العذرية ، وتعليله هو نفس التعليل الذى انتهينا إليه هناك ، فكلا الشاعرين من المدرسة العذرية والمدرسة الحضارية فى حاجة إلى القسم يؤكد به صدق تجربته العاطفية أمام صاحبته حتى تطمئن إلى خلاصه لها ووفائه ، وما علينا بعد ذلك أن تكون تجربة الشاعر الحضارى مختلفة عن تجربة الشاعر العذرى ، وما علينا أيضا أن تختلف درجة الإخلاص والوفاء بينهما ، بل ما علينا أن يكون الشاعر الحضارى كاذبا أو مدعيا أو مزيفا فى مشاعره ، وإنما المهم أنه كشاعر عاشق يحاول بكل وسيلة أن يؤكد لصاحبته موقفه منها إن صدقا وإن كذبا . وهكذا وجدت صيغ القسم مكانا بارزا لها فى شعر هذه المدرسة ، فانتشرت فيه بكثافة ملحوظة لا تقل عن انتشارها فى شعر المدرسة العذرية ، فكل شاعر من المدرستين يشغله أن يؤكد تجربته أمام صاحبته التى ينظم القصيدة لها وفيها ، والموضوع عندهما ذاتى ، والصدق فيه مطلوب حتى يبدو الشاعر متسقا مع نفسه إزاء التجربة التى يصورها أو يمثلها أو يتخيلها ، بصرف النظر عن البعد الاجتماعى لهذه التجربة : أحدثت حقيقة أم لم تحدث ؟ أصدق الشاعر فيها أم لم يصدق ؟

ويظل بارزا ومؤكدا فى موقف الشعراء من القسم ، وتعاملهم مع صيغه ، ما له من دلالات تراثية عريقة تضرب بجذورها البعيدة فى أعماق العصر الجاهلى . ولسنا فى حاجة إلى القول بأن القصيدة الجاهلية منذ أقدم عصورها قد اتخذت من صيغ القسم المختلفة بالله أو بالكعبة أو بالأوثان وسائل لتأكيد واقعية تجارب أصحابها وصدقهم فيها . ومعني هذا أن الشاعر الأموى لم ينفصل عن تراثه الفنى القديم وتقاليده التى استقرت له ، والتى أصّل لها الرواد الأوائل والطلائع المبكرة فى الشعر الجاهلى فظلت القصيدة الأموية تنطق بهذا الحس التراثى نطقها بالحس الإسلامى الذى تدخل فى مجالات كثيرة فأعاد صياغة الصور التراثية ، أو - على الأقل - صياغة كثير منها من خلال احتوائه للحس الإسلامى وتأثره به ، فأخذت كثير من صيغ القسم الجاهلية دلالات إسلامية جديدة . وليس من شك فى أن القسم بالكعبة - على سبيل المثال - قد فقد دلالته الجاهلية القديمة ، واكتسب دلالة إسلامية جديدة ، وكذلك القسم بالله أصبح له مفهومه الإسلامى الجديد وإيحاءاته الدينية الجديدة .

وتتردد صيغ القسم الإسلامية فى شعر هذه المدرسة بكل صورها من القسم بالله إلى القسم ببيته الحرام وما يتصل بهما من صفات الله ومن شعائر الحج . على امتداد ديوان عمر تلقانا هذه الصيغ المختلفة ، وكذلك على امتداد ديوان العرجى وديوان الأحوص ، وإن يكن عمر - كما يبدو من ديوانه - أكثر الثلاثة استخداما للقسم وأكثرهم تشكيلا لصوره . وربما كان السبب فى هذا أن تجربة عمر كانت أكثر وأشد اتساعا من تجربة صاحبيه . ومنذ القصائد الأولى فى ديوان عمر تبدأ هذه الصيغ من القسم تتوالى وتتردد فى كثرة ملحوظة حتى أواخر قصائده ، وكأنما أصبح القسم عنصرا أساسيا يعتمد عليه فى كل تجربة عاطفية يعيشها ، وفى كل مغامرة غرامية يخوضها مع صاحباته الكثيرات . ومن خلال أسلوب عمر فى غزله نرى هذه الصيغ من القسم تتردد أحيانا على لسانه ليؤكد بها حبه لصاحباته ، وتتردد أحيانا أخرى على ألسنة صاحباته ليؤكدن بها حبّهن له ، كما تتردد أحيانا أخرى ليؤكد بها مواقف معينة تمر به فى

تجاربه ومغامراته . يقول مرة عن صاحبته الرباب وهى تعاتبه على هجره لها مؤكدا حبه لها وإخلاصه بهذا القسم الذى يقسم فيه باسم من أسماء الله الحسنى « الرحمن » وهو اسم لم يكن العرب فى العصر الجاهلى يعرفونه . ، (١) فيقول :

فعُتْبَكِ منىَّ أننى غيرُ عائدٍ وأُقْسِمُ بالرحمن لا نتكلَّم (٢)

ويقول مرة أخرى مقسما باسمين آخرين من أسماء الله الحسني لم يكن العرب فى العصر الجاهلى يعرفونه « العزيز » و« الجليل » :

وارْضَ عنى ، جُعِلْتُ أفديك ، إنى والعزيزِ الجَليلِ أهوَى رِضَاكا (٣)

ويقول فى موضع آخر من شعره مخاطبا صاحبة أخرى له ، مؤكدا حبه لها وإخلاصه بقسم يستمد عناصره من شعائر الحج والعمرة . إنه يقسم لها برب البيت الذى تهوى إليه أفئدة ضيوف الرحمن من الحجاج والعمار :

إنىَّ ، ومَنْ أعمـــلَ الحُجَّاجُ خِيفَتَهُ خوصَ المَطَايا وما حَجُّوا وما اعْتَمَرُوا
لا أَصْرِفُ الدهرَ ودُىَّ عَنْكِ أمنحُهُ أُخْرَى أُواَصِلُها مـــا أَرْوَقَ الشَّجَرُ (٤)

ويقول مخاطبا صاحبته عثيمة مؤكدا حبه لها ووفاءه لعهدها بصيغ شتى من القسم بالله الذى بعث النبى ﷺ ، والذى يهلل له الحجاج ويكبرون عند بيته الحرام ، وبالمسجد الأقصى ، وبالطور حيث خاطب الله موسى عليه السلام ، فيقول :

لا والذى بعث النبىَّ محمدا بالنُّور والإسلام دينِ القيِّم

---

(١) « وإذا قيل لهم اسجدوا للرحمن قالوا وما الرحمن أنَسْجُدُ لما تأمرُنا وزادهم نُفُورا » (الفرقان : ٦٠) .

(٢) ديوانه ص ١٥٠ . (٣) ديوانه ص ١٨٥ .

(٤) ديوانه ص ٧١ .

وبما أَهَلَّ بـــه الحــجيجُ وكبَّرُوا   عند المَقَام وركْـــنِ بيـــتِ المــَحْرَم
والمسجدِ الأقْصَى المُبَارك حَوْلَهُ   والطُّورِ حــلفَةَ صـــادقٍ لــمْ يَــأثَم
ما خُنْتُ عَهْدَكِ يـاعُثَيمْ ولاهفَا   قَلْبى إلىَ وَصْلٍ لغيرِكَ فاعْلمى (١)

ويقول على لسان إحدى صاحباته وقد اجتمعت مع صديقات لها يتحدثن عنه وعن مغامراته الجريئة :

قالت لأتراب نَوَاعِمَ حَـــوْلَها   بيض الوُجـــوهِ خـرائدٍ مِثْلِ الدُّمَى :
باللّه ربِّ مُحَمَّد حـــــدِّثْنَنى   حقًّا أما تَعْجَبْنَ مِـــنْ هَـــذَا الفَتَى ؟
الدَّاخِلِ البيتَ الشَّديدَ حِجَابُه   فى غير ميعادٍ أمـــا يَخْشَى الرَّدَى ؟
فأجَبْتُها : إنَّ المُحِـــبَّ مُعَوَّدٌ   بلقاءِ مَنْ يَهْوَى وإنْ خَافَ العِدَى (٢)

ويقول على لسان صاحبة أخرى له وقد التقت بجارات لها ومضين فى نجوى محببة إلى نفوسهن يتحدثن عنه ويصورن حبهن له وشغفهن به :

تلك التى قـــالـت لجـــاراتٍ لـهـا   حورِ العــيون كـــواعــــبٍ أتْرَابِ
هذا المُــغِـــيرىُّ الـــذى كُنَّـــابِـــه   نَهْذِى وربِّ البيـت يَا أترابى (٣)

ثم قوله :

وأنها حـــلفَتْ باللّه جـــاهــــدَةً   وما أَهَـــلَّ لـــه الحُجَّاجُ واعْتَمَرُوا
ما وافقَ النَّفْسَ من شىءٍ تُسَرُّ به   وأعجَبَ العَيْنَ إلاَّ فوقَهُ عُمَرُ (٤)

إنه يجرى على لسانها صيغتين من القسم تؤكد بهما مرة بعد أخرى حبها له الذى لا يعد له حب آخر : قسم بذات اللّه سبحانه خالصا باسمه الكريم ، وقسم بذاته سبحانه من خلال الإشارة إلى شعائر الحج والعمرة المقدسة .

(١) ديوانه ص ١٩١ .
(٢) نفسه ص ٨ .
(٣) نفسه ص ٢٣
(٤) نفسه ص ٧٤ .

وفى موضع آخر من شعره نراه يصور موقفا بينه وبين إحدى صاحباته ، وقد بلغتها وشاية عنه فهجرته ، فوسّط أحد أصدقائه عندها ليصلح بينهما ، ويدور حوار بينه وبين صديقه مرة ، وبين صديقه وصاحبته مرة أخرى ، ومن خلال هذا الحوار يتردد القسم أكثر من مرة وبأكثر من صيغة . يقول فى البداية عن نفسه مصورا الموقف مؤكدا براءته :

صَرَمَتْنِى والله فى غير ذَنْبٍ رَبَّ موسى أميرَةُ القَلْب ظلْمَا

ثم يمضي إلى صديقه يطلب منه المشورة ويسأله العون :

ليت شعرى يابَكْرُ هل كانَ هَذا أم يراهُ الإله بالغَيْبِ رَجْمَا ؟

ويستجيب صاحبه له ، ويسأله أن لا يسيء الظن بها :

قال : مهلاً فــلا تَظُنَّنْ هــذا عمركَ اللهُ مـــا قَتَلْنَاهُ علمَا

قلت : إذ هَبْ ولا تَلَبَّثْ لِشَىْءٍ واستَمِعْ واعلم الذى كان نَمَّا

ويمضى صديقه إلى صاحبته ويدور حوار بينهما تؤكد قولها فيه فى أكثر من موضع بالقسم :

فاستَفَزَّتْ لقوله ثم قالت : لا وربىَّ يابَكْرُ مـا كـانَ مـمَّا

قيل حرفٌ فلا تُراعَنَّ مــنه بل نَرى وصْــلَــهُ وربِّىَ حَــتْمَا

لعَنَ اللهُ مـــن تَقَوَّلَ هـــذا وثَنَى مَنْ وَشَى بِلعْنٍ وَهَمَّا (١)

إنه يقسم فى البداية بالله رب موسى ، ويقسم صاحبه بالله مستخدما الصيغة التقليدية التى ترددت كثيرا فى الشعر القديم « عمرك الله » ، وتقسم صاحبته بالله أكثر من مرة ، ثم تؤكد قسمها فى النهاية بهذا الدعاء على الوشاة الذين تقولوا عليها ، وعكروا صفو المودة بينه وبينها .

---

(١) ديوانه ص ١٩٤ .

وفى بعض مواضع من شعره نرى الأقسام تتوالى وتتعدد صورها وكأنه يريد أن يؤكد موقفه بكل ما يعرف من صيغ القسم وأساليبه ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يستهل بها إحدى قصائده مؤكدا وفاءه لصاحبته وإخلاصه لها ، وأنه لم يتغير بعدها :

إنىِّ ومَنْ أَحْــرَم الحَجيجُ لـــه ... وَمَوْقِفِ الهَدْيِ بَـــعْدُ والبُدْنْ
والبيتِ ذي الأَبْطَحِ العَتيقِ وما ... جُلِّلَ من حُرِّ عَصْبِ ذي اليَمَنِ
والأشعثِ الطَّائـــفِ المُهِلِّ ومـا ... بيْنَ الصَّــفَا والمَقَام والـــرُّكْنِ
وزمـــزمٍ والجــمارِ إذْ رُمِـــيَتْ ... والجَــمْرَتَيْن اللَّتَيْن بالبَطْـــنِ
ومـا أقــرَّ الظِّبَاءَ بالـــبيْتِ والـ ... ـوُرْقِ إذاَ مـــادَعَمتْ علىَ فَنَنَ
ما خُنْتَ عهدَ القَتُولِ إذْ شَحَطَتْ ... ولَوْ أَتَوْهَا بــــه لِتَصْرِمَنى (١)

إنه يستمد عناصر هذه الصيغ المتعددة من القسم من بيئة المدينة المقدسة التى يعيش فيها حيث يرى بعينيه شعائر الحج تؤدى كل عام فى هذه المنازل المقدسة محققا بذلك قمة الاتساق بين مشاعره العاطفية ومشاعره الدينية من خلال هذه الصورة الرائعة التى تكاملت لها ألوانها فى انسجام كامل وتناغم دقيق ، والتى تعكس الجو الدينى الذى يعيش فى أعماقه ، والذى تعيش فيه صاحبته أيضا .

ومن أطرف صيغ القسم التى وردت فى شعره ، ومن أكثرها دلالة على الحس الإسلامى ، تلك الصيغة الجديدة النادرة التى يقسم فيها بقبر النبى ﷺ مؤكدا بها إخلاصه وحبه لصاحبته عبدة وأنه لا يعدل بها محبوبة أخرى . ويضيف إلى هذه الصيغة الجديدة من القسم تلك الصيغة التقليدية من القسم بشعائر الحج :

---

(١) ديوانه ص ٢٢٢ . والهَدْى : الإبل تساق للكعبة ، ومثلها البُدْن . وموقف الهدى والبدن بمكة . وجلله : كساه . والعصب : الحرير . وحر العصب : خالصه . والمهل : الملبي الرافع صوته بالتلبية . والورق : الحمام ، يريد حمام الحمى .

قلتُ : فيمَ البكاءُ والحُزْنُ ؟ قالتْ    لِلَّتى قَـدْ عُلِّقَتْ دُونَ المُصَـلَّى
وبَـلغَنَا واللهِ وصْـلُكَ أُخْـرَى    بَعْدَ عَهْدٍ فقُلْتُ : يـا عَـبْدَ كَلاَّ
لا وقـبرِ النبى يـاعَـبْدَ والحَجِّ    ومَنْ كَـانَ مُـحْـرِمًا ومُـحِـلاَّ
ما على الأرض مَنْ أُحِبُّ سواكم    من جميع النِّساء ، قالت : فهلاَّ
قُلتَ لَمَّا دخَلْـتَ هـذا ولكِـنْ    غابَ لَمَّا دَخَلْتَ هَـذَا وَضَلاَّ (١)

وعلى نحو ما ينتشر القسم فى شعر عمر ينتشر أيضا فى شعر العرجى ، وتتعدد صوره من قسم بالله إلى قسم ببيته الحرام إلى قسم بشعائر الحج . ويدء؛ من القسم بالله يقول لإحدى صاحباته مؤكدا اعتذاره عن إخلافه وعدا لها :

لقد أرسَلَتْ فى السرِّ ليلى تلومُنى    وتزعمُنى ذا مَـلَّة طَـرِفـا جَلْـدا
تقول : لقـد أخـلفتَنا مـا وعدتَنا    وواللهِ ما أخْلَفْتـها طائعاً وعْدا (٢)

ويقول لأخري مؤكدا بقسمه حبه لها وحدها ، وأنه لا يملك صبرا عنها لا فى بعدها عنه ولا فى قربها منه :

اللهُ يعلَـم مـا أحـببْتُ حبَّكُمُ    ياقُرْبَ من خَلْقِهِ عُجْماً ولا عَرَبَا
واللهِ ما قرُبَتْ قُرْبَى ولا نَزَحتْ    إلا استخَفَّ إليها قلبُه طَرَبا (٣)

ويرتفع القَسم درجة ، فيضيف إلى لفظ الجلالة الذى يقسم به صفة من صفاته سبحانه . يقول فى حوار بينه وبين صديق له :

فقلتُ له : حب القَتُول وتِرْبُها    رضيا وربِّ العرش ، يا صاح قاتلى (٤)

---

(١) ديوان ص ١٦٩ .

(٢) ديوانه ص ١٠٨ . والملة : الملل . والطرف : المتقلب الملول الذى لا يثبت على صحبة أحد .

(٣) ديوانه ص ١٦٨ . وقرب : هى قريبة إحدى صاحباته .

(٤) ديوان ص ٢١ . والقتول ورضيا صاحبتان من صاحباته .

ويرتفع القسم درجة أخرى ، وتتداخل فى الصورة ألوان من شعائر الحج المقدسة ، تثبيتا لخطوطها وتركيزا لألوانها ، وانطلاقا بها فى جو يؤكد قداستها فلا يكتفى بالقسم بالله وحده ، وإنما يضيف إليه سبحانه أنه رب هذه الشعائر ومن يأتى بيته الحرام من أفواج الحجيج رجالا وعلى كل ضامر :

يا ليل إنىّ قائلٌ فاسمعى     وحالفٌ بـالله أيْمَـانـا

ربِّ المُهـلِّيـن إلـى بيتـه     بالحَجِّ مشّاءً وركْبَانا (١)

وهى صورة يلح عليها إلحاحا واضحا ، فتتكرر فى أكثر من موضع من شعره يقول مرة مؤكدا بهذا القسم أنه يحب قبيلة صاحبته جميعا من أجل حبه لها :

وإنى لأهْـوَى الأزْدَ طرًّا لحُبِّها     على ذاك إنْ حلفـت بالله أحْلفُ

بربِّ الهدايا الواجبات جنوبها     تضمَّنها لله فى الحَجِّ مَوْقِفُ (٢)

ويقول مرة أخرى مؤكدا لصاحبة غيرها أنه لم يقصد مكة إلا من أجلها هى ، فهو لم يقصدها لأداء عمرة ، ولم يقصدها لأن له فيها حبا آخر :

أحْلِفُ بالله أيْمـانـا مـضاعـفَةً     فى كل يوم من الأيام مـشهود

ربِّ الحجيج ورب البُدْن قد وجَبَتْ     وأشعروها بتحـليل وتـقـلـيـد

ما عمرةٌ نَهَـزَتـنا نحـو أرضِكُمُ     ولا هوى غيركم يا أمّ داود (٣)

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر فى شعر العرجي ، والتى يختلف فيها عن

---

(١) ديوانه ص ١٦٩ . والمهلون : الرافعون أصواتهم بالتلبية . والمشاء : جمع مشاء ( بفتح الميم ، وصيغه مبالغة من ماش ) .

(٢) ديوانه ص ١٥٨ . والهدايا : الإبل تساق للكعبة فى موسم الحج . والواجبات : من وجب إذا سقط سقطة قوية ، كناية عن سمنها وكثرة لحمها .

(٣) ديوانه ص ١٦٠ - ١٦١ . والبدن : الإبل تهدى إلى الكعبة . وأشعروها : ميزوها بعلامة تدل على أنها من شعائر الحج . والتقليد : تعليق القلائد فى أعناقها لتكون علامة تميزها .

عمر اختلافا لا أستطيع معه أن أتجاهلها ، هى قلة صيغ القسم التى يجريها على ألسنة صاحباته له ، قلة توشك معها أن تختفى من ديوانه . وهى ظاهرة ترجع - بدون تردد فى تفسيرها - إلى أن شخصية العرجي لم تعرف الانعكاس العاطفى الذى كان سمة مميزة لشخصية عمر ، فظل غزله طبيعيا شأن كل شعراء الغزل الذين عاشوا تجاربهم العاطفية فى مسالكها الطبيعية المألوفة ، فقد كان العرجى فارسا أبت عليه فروسيته أن تنحرف عاطفته أو تنعكس ، فظلت فى موضعها الطبيعى ، وظلت المرأة أمامه أنثى مطلوبة إرضاء لغريزتها وطبيعتها الأنثوية . وهى نظرة سجلها فى شعره وهو يرسم هذه الصورة المعبرة عن أنوثة صاحبته التى اكتملت أمام عينيه :

بهنانة خُلِقَتْ أنْثَى مُؤَنَّثَة ‏ ‏ ‏ ‏ إذْ فى الكثير من النِّسوانِ تَذْكير (١)

ولكن ليس معنى هذا أن صاحبات العرجى قد خلت حياتهن من القسم ، فالقسم ظاهرة طبيعية فى حياة كل إنسان ، والعرجى يصرح فى بعض شعره بأن صاحباته يقسمن له على حبهن وأنه يبادلهن القسم على حبه لهن :

إِذَا ما كاعبٌ حَلَفَتْ يميناً ‏ ‏ ‏ ‏ علىَ حبى حلفْتُ لها يمينا (٢)

وإنما كان العرجى - استكمالا لمظهر أنوثتهن - يأبىَ أن يتخذ من شعره معرضا للإعلان عن ذلك ، وكأن القسم قد تحول عنده إلى « كلمة سر » بينه وبينهن يتبادلونه فيما بينهن ، دون حاجة إلى الإعلان عنها أو إذاعتها بين الناس .

وفى شعر الأحوص يتردد القسم ، وإن يكن تردده فيه أقل بصورة واضحة من تردده فى شعر عمر والعرجى ، ولكن صيغه وصوره تتعدد عنده تعددها عندهما فهو يقسم بالله :

---

(١) ديوانه ص ١٠٦ . والبهنانة : المرأة الطيبة الرائحة ، اللينة فى حركتها وكلامها ، الضاحكة الخفيفة الروح .

(٢) ديوانه ص ٩٤ .

ضنَّتْ عَقيلةُ لما جئْتُ بالزَّادِ وآثرت حاجةَ الثَّاوى على الغَادى
فقُلت : واللهِ لولا أن تُقولَ له قد باح بالسِّرِّ أعدائى وحُسَّادى
قُلْنَا لمنزِلها : حُيِّيتَ منْ طَلَل ولِلعَقِيق : ألاَ حُيِّيْتُ منْ وَادى (١)

ويقسم بالرحمن :

وما كانَ هذا الشوقُ إلاَّ لجَاجَةً عليكَ ، وجرَّته إليكَ المَقَادرُ
تُخَبِّرُ والرحمنِ أنْ لستَ زَائراً ديَارَ المَلاَ مالأَمَ العظْمَ جَابِرُ (٢)

ويقسم برب البيت :

إنَّنى والذى تَحُجُّ قُرَيْشٌ بَيْتَه سالِكِين نَقْبَ كَدَاءِ
لَمُلِمٌّ بها وإنْ أبْتُ منها صَادراً كالذى وَرَدْتُ بِدَاءِ (٣)

على أن أطرف قسم عنده هو ذلك القسم الذى نراه فى قوله مخاطبا صاحبته عبلة :

حلفْتُ لك الغَداةَ فصدِّقينى بربِّ البيتِ والسبعِ الطِّباق
لأنْتِ إلى الفُؤاد أشدُّ حُبًّا من الصَّادى إلى الكَأْسِ الدِّهَاق (٤)

وطرافة القسم هنا تأتى من ناحيتين : من هذه الصيغة الإسلامية الجديدة التى استمد عناصرها من القرآن الكريم « السبع الطباق » ، وواضح أنها مستمدة من

---

(١) ديوانه ص ١١٢ . الثاوى : المقيم . والغادى : المسافر . يريد أنها آثرت بحبها المقيمين إلى جوارها ، وضنت به عليه .

(٢) ديوانه ص ١١٨ . اللجاجة : المخاصمة ، يريد أن شوقه إليها لم يشفع له عندها بل عرضه لمخاصمتها له وإعراضها عنه ، والخطاب فى البيت لنفسه . والملا : اسم مكان . والجابر : الذى يجبر العظام عند كسرها .

(٣) ديوانه ص ٧١ . النقب : الممر فى الجبل . وكداء : جبل بأعلى مكة .

(٤) ديوانه ص ١٦٤ . الصادى : الظمآن . والدهاق : الممتلئة .

قوله تعالى : ﴿ الذى خلقَ سبْعَ سموات طباقا ﴾ [١] وقوله تعالى : ﴿ ألم تَروا كيف خلق الله سبع سموات طباقا ﴾ [٢] ، وربما كان الأحوص أول من استعمل هذه الصيغة القرآنية الجديدة من صيغ القسم . وتأتى من ناحية أخرى من هذا الجو القرآنى الذى ينتشر فى البيتين ، والذى يضفى عليهما ظلالاً من الأسلوب القرآنى المعجز ، فإلى جانب « رب البيت » المستمدة من قوله تعالى : ﴿ فليعبدُوا ربَّ هذا البيت ﴾ [٣] ، وإلى جانب « السبع الطباق » ، نجد « الكأسَ الدِّهاق » المستمدة من قوله تعالى : ﴿ وكأساً دِهاقاً ﴾ [٤] .

* * *

(جـ) الدعاء

تكاد صيغ الدعاء تقف على نفس الدرجة التى تقف عليها صيغ القسم ، فهى كثيرة فى شعر هذه المدرسة كثرة واضحة تقترب بها اقترابا شديدا من انتشار صيغ القسم فيه . وربما كان السبب فى ذلك أنها وسيلة أخرى من وسائل التعبير عن عواطف هؤلاء الشعراء تجاه صاحباتهم ، فهي تحمل فى دلالتها موقفا وجدانيا وثيق الصلة بنفس الشاعر تجاه صاحبته ، أو - على الأقل - تحمل محاولة من هؤلاء الشعراء لإضفاء عنصر الصدق على تجاربهم من خلال ما يصورونه من مشاعر يحملونها فى أعماقهم لصاحباتهم ، وأمان يتمنونها لهن .

ولا يكاد الموقف عند شعراء هذه المدرسة الحضارية يختلف عن الموقف عند شعراء المدرسة البدوية إلا فى ظاهرة واحدة ، فعند شعراء المدرسة البدوية - كما رأينا - تتوزع صيغ الدعاء بين شكليها الإيجابى والسلبى انطلاقا من تعامل

(١) الملك : ٣ . (٢) نوح : ١٥ .
(٣) قريش : ٣ . (٤) النبأ : ٣٤ .

الشاعر فيها مع صاحبته داعيا لها ، أو تعامله مع المعوقات التى تعترض طريق تجربته العاطفية من وشاة ورقباء وعذال وحساد داعيا عليهم . أما عند شعراء المدرسة الحضارية ، ومع ذلك الحس المادى الحضارى الذى كانوا يستشعرونه فى أعماقهم ، وما شاع فيه من ترف وثراء وحرية وتعدد غير محدد فى عالم المرأة العربية الأرستقراطية وعالم الجوارى والمغنيات الأجنبيات ، يصبح هذا الدعاء السلبى أمرا بعيدا عن التصور ، لأنه لا يعكس جانبا من جوانب التجربة العاطفية ، ولا يصدر عن واقعية هذه التجربة التى أخذت أبعادا حضارية مختلفة عن أبعاد التجربة البدوية حيث تبدو المعوقات التى تعترض طريقها واقعا حيا يعكس طبيعة الحياة الاجتماعية والعلاقات بين الرجل والمرأة فيها ، وكأنما اختل الموقف وفقد قدرا غير قليل من الاتزان عند شعراء هذه المدرسة الحضارية الذين أتاحت لهم حياتهم فرصا كثيرة للحب والغزل اعترف بها مجتمعهم ، أو - على الأقل - لم يضق بها بنفس الدرجة التى أرهقت العذريين وأزعجتهم ، ووضعت فى طريقهم كثيرا من السدود والقيود . ومن هنا خفت حدة الصراع ، ومعها كادت تتلاشى ملامح المعاناة ، فإذا الشاعر يتغزل فى كثير من حرائر المجتمع وجواريه دون أن تقع نفسه فريسة لتلك المخاوف والأوهام التى كانت تستبد بنفوس العذريين ، وتضعهم فى أعماق صراع نفسى لا يعرفون - بل لا يملكون - خروجا منه .

ومن هنا قل الرصيد الواقعي لهذه الصيغ عند شعراء هذه المدرسة الحضارية بالقياس إلى ضخامة هذا الرصيد عند شعراء المدرسة البدوية ، واتجه عندهم اتجاهات جديدة تتسق مع طبيعة تجاربهم العاطفية ، وهى اتجاهات ستكشف عنها النصوص التى سنقف عندها .

ولكن الأمر الذى لا مراء فيه ، والحقيقة التى لا جدل حولها ، أن صيغ الدعاء عند شعراء المدرستين ، بل عند شعراء العصر جميعا ، إنما هى فى أصولها الأولى صيغ تقليدية موروثة من الشعر القديم . وليس خفيا ذلك الكم الكثيف من الدعاء الجاهلى بالسقيا لديار الحبيبة أو لقبور الموتى أو لشخصيات

الممدوحين . وبهذا يبدو الأمر خاصا بتحول هذه الصيغ من ثيابها الجاهلية لترتدى ثيابا جديدة مختلفة تكشف عن تأثر أصحابها بالحس الإسلامى الذى تعمق نفوسهم على اختلاف - بطبيعة الحال - فى درجات هذا التعمق . وبهذا تظل لصيغ الدعاء دلالتان : الدلالة الجاهلية الموروثة ، والدلالة الإسلامية المستحدثة، ومن بين هاتين الدلالتين يظهر التطور الذى أصاب هذه الصيغ دليلا على سريان التيار الإسلامى وانتشاره فى شعر العصر .

لقد تلقى الشعراء الأمويون هذا الميراث الجاهلى ، فاحتفظوا بعناصر منه ، وراحوا يطورون عناصر أخرى ويجددون فيها من خلال تطور الحياة من حولهم ، كما راحوا يضيفون إليها عناصر جديدة أتاحتها لهم هذه الحياة الجديدة . والأمر الذى لاشك فيه أن هذه العناصر الجديدة والمتطورة كانت كثيرة كثرة جعلت صيغ الدعاء فى الشعر الأموى تفوق بمراحل بعيدة صيغ الدعاء فى الشعر الجاهلى . فإذا أضفنا إليها صيغ الدعاء التقليدية الموروثة أصبح هذا التفوق تفوقا فى الكم والنوع معا ، فهى كثيرة من ناحية ، وهى متنوعة من ناحية أخرى . وفى رأيى أن هذا التفوق يرجع إلى التأثير المباشر للإسلام ، فقد حث الإسلام على الدعاء ، وجعله وسيلة للتقرب إلى الله ، ولتخفيف ما يمر بالإنسان من أزمات نفسية ، ودعا القرآن الكريم فى كثير من آياته إلى الدعاء ، كما دعا النبى ﷺ فى كثير من أحاديثه ، حتى أصبح الدعاء مقوما أساسيا من مقومات الشخصية الإسلامية ، وسمة من سماتها المميزة تؤكد بها تقربها إلى الله واتصالها الوثيق به سبحانه ، واستجابتها لقوله تعالى : ﴿ وقال ربُّكم ادْعُونى استَجِبْ لكم ﴾ (١) وقوله سبحانه ، ﴿ وإذا سألك عبادى عنى فإنىِّ قريب أجيب دعوةَ الدَّاعِ إذاَ دَعَان ﴾ (٢) .

ويبدوعمر من بين شعراء هذه المدرسة الحضارية أكثرهم استخداما لصيغ

---

(١) غافر : ٦٠ .

(٢) البقرة : ١٨٦ .

الدعاء فى شعره ، فعنده تنتشر هذه الصيغ أكثر من انتشارها عند العرجي والأحوص . والموقف هنا يتشابه إلى حد بعيد مع الموقف فى القسم ، فقد كان عمر أيضا - كما رأينا - أكثر الثلاثة استخداما للقسم فى شعره ، وأشدهم إلحاحا عليه . وفى رأيى أن السبب فى الموقفين واحد ، وهو اتساع تجربة عمر العاطفية أكثر من صاحبيه ، الأمر الذى كان يدفعه إلى القسم حينا وإلى الدعاد حينا آخر ، حتى يثبت مواقع قدميه على الطريق الطويل المتشعب المسالك الذى يتحرك فيه خلف مغامراته الغرامية التى كان يتراءى من ورائها أمام أعين صاحباته عاشقا متقلبا متلونا ، لا يستقر عند واحدة ولا يثبت على موقف .

وتتفاوت صيغ الدعاء عند عمر ، وتختلف صورها ، فهى تارة موجزة مركزة ، قليلة التفاصيل ، محدودة الألوان ، يعرض لها وكأنه يمر بها مرورا خاطفا أو يعبر بها عبورا سريعا ، وهى تارة أخرى مفصلة كثيرة الجزئيات ، متعددة الألوان ، يقف معها فيطيل الوقوف وكأنه لا يريد أن يتجاوزها حتى تتكامل له لوحة غنية بتفاصيلها زاخرة بألوانها . وهي مرة تجرى على لسانه يدعو فيها لصاحباته ، وهى مرة أخرى على لسان صاحباته يدعون فيها له . وهى فى أكثر صورها تتجه ذلك الاتجاه الإيجابى المألوف عند شعراء هذه المدرسة ، وفى طائفة منها تتجه ذلك الاتجاه السلبى الجديد الذى أشرنا إليه منذ قليل .

يقول مرة فى مرور خاطف مازجا بين الحس البدوى والحس الإسلامى :

لقد ساقَنِى حَيْنٌ إلىَ الشّادِنِ الذى     أضَرَّ بنفسى أهــلُهُ حــين هَجَّرْوا
ولـــو أنَّــه لايُبْـعِــدُ اللَّهُ دارَهُ     ولا زلتُ منه حيثُ ألقى وأخْبَرُ (١)

ويقول مرة أخرى فى شيء من التفصيل ، متخذا من أسماء الأنبياء ، وذكر الجنة ، عناصر تضفى على صيغته الدعائية جوا إسلاميا خالصا :

أدخلَ اللّهُ ربُّ موسى وعيسى     جَنَّةَ الخُلد مَنْ مَلانى خَلُوقا

(١) ديوانه ص ٩٨ .

مَسَحَتْهُ من كُفِّها بقميصى  حين طافَتْ بالبيت مَسْحاً رَفيقا (١)

ومن الطبيعى أن يدور الدعاء هنا فى هذا الجو الإسلامى ، لأنه يتحدث عن إحدى مغامراته التى كان يتحين أوقاتها فى مواسم الحج . إنها إحدى صاحباته التقى بها فى الطواف ، فأبت إلا تهديه شيئا من طيبها تضمخ به ثيابه ، تحية طيبة له ، وتعبيرا معطرا عن حبها له .

ومرة أخرى يطلب إلى صاحبه أن يدعو الله بأن يجمع الشمل بينه وبين صاحبته ، ويعلن له أنه سيؤمن على دعائه :

أَغَيْظى تَمَنَّت أمْ أَرَادَتْ فِراقَها  إلىَّ ، فلاَ حَاشَاىَ ، بَلْ أنا أَقْبَلُ

أؤمن فـادْعُ اللّه يجـمَعُ بيننا  بحبْلٍ شـديدِ العَقْد لا يَتَحلَّل (٢)

صورة إسلامية خالصة استمد عمر ألوانها من الحياة الإسلامية التى أصبح الدعاء بما يصاحبه من تأمين السامعين عليه مظهرا من مظاهرها .

وفى موضع آخر يدور فى هذا الجو الإسلامى نفسه ، ولكن فى شىء غير قليل من التفصيل والإلحاح على جزئيات المشهد العاطفى الذى ينتشر فى أجوائه ذلك العبير الروحانى الصافى :

يارب إنكَ قـد عَـلِمْتَ بـأنَّـها  أَهْوَى عِـبادِكَ كـلِّهم إنسـاناَ

وأَلذُّهمْ نُـعْمٌ إلَـيْـنَا واحِـــداً  وأحَبُّ مَـنْ نَأْتِـى ومَـنْ حَيَّانَا

فاجْزِ المحبَّ تَحيَّةً ، واجْـزِ الذى  يَبْغى قطـيعةَ حُـبِّهِ هـجْرَانا

آمينَ ياذَا العَرْشِ فاسمَعْ واستَجِبْ  لِمَا نَقُول ولا يَخِـيبُ دُعَانا (٣)

لقد وفر عمر لهذه اللوحة الدعائية كل ألوانها الإسلامية ، ورسم عليها

---

(١) ديوانه ص ١٤١ . والخلوق : الطيب .

(٢) ديوانه ص ١٥٨ . وأؤمن : أى أقول آمين .

(٣) ديوانه ص . ٢١ .

جوانب المشهد كاملة . إنه يدعو الله فى خشوع وضراعة ، مبتهلا إليه أن يسمع دعاءه ويستجيب له ويحقق رجاءه فى وجهه الكريم ، مرددا نداءه مرة بقوله « يارب » ومرة بقوله « ياذا العرش ، محققا للصورة جوها الإسلامى الصافى ، ومضفيا عليها تلك الظلال القرآنية الرقيقة .

وانطلاقا مع عمر فى الجو العاطفى الذى نعرفه له ، والذى تنعكس فيه العاطفة فإذا هو المعشوق وإذا صاحباته هن العاشقات [1] ، تكثر فى شعره صيغ الدعاء التى تجرى على ألسنة صاحباته كثرة ملحوظة ، حتى كأنما أصبحت جميلات مكة وغير مكة ولا همَّ لهن إلا الدعاء له كلما أبصرنه أو التقين به ، وأيضا كلما غاب عنهن ، وفاضت نفوسهن شوقا إليه ورغبة فيه ، بأن يحفظ الله شبابه ، ويديم رضاه عليهن . يقول عن هند :

وشاقنَى موقفٌ بالمروَتَيْن لها     والشوقُ يُحْـــدثُه للعَاشِـــقِ الفكَرُ
وقولُها لفتاةٍ غـــيرِ فَاحِشَةٍ     أرائحٌ مُمْسيا أم بـــاكـرٌ عُـــمَرُ ؟
اللهُ جارٌ لهُ إمَّـا أقَام بـنـــا     وفى الرَّحِيل إذا ماضَمَّهُ السَّفَرُ [2]

وهو دعاء يبدو أنه كان يعجبه ، إذ نراه يتكرر على لسانها أيضا مرة أخرى :

وقولهَا للفَتَاةِ إذْ أَفِـــدَ الـ     بَيْنُ : أغادٍ أمْ رائحٌ عُمَرُ ؟
عجْلاَنَ لم يَقْضِ بعدُ حَاجَتَهُ     ألا تَأنّى يَـومـاً فيُنْتَظَرُ ؟
اللّهُ جـــــارٌ لـــهُ إذا نَزَحَتْ     دارٌ بــه أوْ بَدَا لهُ سَفَرُ [3]

ويقول مرة أخرى على لسانها أيضا :

وتذكَّرتُ قولَها لى لَدىَ الميـــ     ـــل ، وكفَّتْ دُمُوعَها أن تَمُورَا

---

(١) انظر للدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص . ٢٥ ، ٢٥١ .

(٢) ديوانه ص ٧٢ . والمروتان : يريد بهما الصفا والمروة .

(٣) ديوانه ص ٨٦ . وأفد البين : حل موعد الفراق والرحيل .

أسألُ اللهَ عـالمَ الغَيْب أن تر    جعَ يا حُبَّ سـالماً مَأجُورا (١)

ويقول على لسان غير هند ، تحذره من رجال من قومها يتآمرون على قتله لعلاقته بها ، وتدعو الله أن يحفظه ويقيه ويصرف عنه ما يدبرونه له :

دسَّتْ إليَّ رسـولاً : لا تـكُنْ فَرِقاً    واحذَرْ - وُقيتَ - وأمْرُ الحَازِم الحَذَرُ

إني سَمِعْتُ رجالاً من ذَوي رَحِمي    هُمْ العَدُو بظَهْر الغـيب قـد نَذَرُوا

أن يقتلوك - وقاكَ القـتلَ قادِرُهُ    واللهُ جـارُك مِمَّـا أجْـمَعَ النَّفَر (٢)

إنها فى أعماق خوفها عليه لا تفتأ تدعو له وتكرر الدعاء أكثر من مرة تعبيرا عن مشاعرها التى تحملها له فى أعماقها ، وهو دعاء يتوسط حديثها فى البيت الأول ، ثم تعود فتختم به حديثها مرتين فى صيغتين مختلفتين .

ويقول فى رائيته المشهورة على لسان نعم :

فقالت ، وقَدْ لانَتْ وأفرخَ رَوعُهَا :    كلاكَ بحفْـظٍ ربُّـكَ المُـتَكَبِّرُ

فأنتَ أبَا الخَطَّاب غـيرَ مُـدَافَعٍ    عَلَيَّ أميرٌ ما مُكِثْتَ مُؤَمَّرُ (٣)

ويقول على لسان الثريا مصورا حرصها عليه ، وخوفها من أن تجرح كبرياءه وغروره ، ومحاولتها أن تترضاه بكل وسيلة تظن أنها ترضيه حتى لو كان هو المخطىء وهو المسىء :

صدَّت بِعَاداً ، وقالت للتى معها :    باللهِ لوميه فـى بعضِ الذى فَعَلا

حتى يرى أنْ مَـا قـالَ الوُشاةُ له    فينا لَدَيْهِ إلـينا كُــلُّـهُ نُـقِلاَ

وعرِّفيه بهم كالهَزْلِ ، واحــتَفِظِي    فى غَيرِ مَعْتَبَةٍ أن تُغْضِبِي الرَّجُلاَ

(١) ديوانه ص ٨٣ . والميل : لعله يريد به الميل الأخضر بين الصفا والمروة .

(٢) ديوانه ص ٧١ . والفرق : الخائف .

(٣) ديوانه ص ٦٥ . وأفرخ روعها : هدأ خوفها ، وكلاك : حفظك .

فإنَّ عَهْدی به – واللهُ يحفظُه –    وإنْ أتىَ الذّنْبَ ممَّن يكرهُ العَذَلا [1]

ويقول على لسان صاحبة أخرى :

فتبسَّمَتْ عَجَباً وقـــالـت : حقه    أن لا يُعَلّمنا بمـا لـــم نَعْلَـــمِ

عِلْمِى به – واللهُ يغـفرُ ذَنْبَهُ –    فيما بدا لى ذوُ هـــوىً مُتَقَسِّمِ

طَرفٌ يُنازِعُهُ إلى أدنَى الهَوَى    وبَتُّ خُلّةَ ذى الوِصال الأقْدَمِ [2]

إنه عمر ، وإن من حقه – فى رأيها – أن ينتقل بين صاحباته الكثيرات المشغوفات به حبا كيف يشاء ، وأن ينسى حبه القديم إذا ظهر فى حياته حب جديد . وهى لذلك لا تملك أن تغير من طبيعته ، وإنما كل ما تملكه أن تتوجه إلى الله من أعماق قلبها الذى يحبه بالدعاء بأن يغفر له ذنوبه فى حقها وفى حق أمثالها من صاحباته اللاتى هجرهن .

على هذه الصورة الواسعة تردد الدعاء وانتشر بصيغه المختلفة فى شعر عمر تارة على لسانه ، وتارة على ألسنة صاحباته . وعلى الوجه الآخر من الصورة نرى تلك الصيغة السلبية الجديدة التى أشرنا إليها منذ قليل ، والتى قلنا إنها انعكاس طبيعى للتجربة العاطفية عند شعراء هذه المدرسة الحضارية ، ومن هنا كنا لانكاد نراها عند شعراء المدرسة البدوية الذين ظهرت عندهم الصيغة السلبية للدعاء دعاء على الوشاة والرقباء والحساد والعذال الذين يمثلون معوقات على طريق تجربتهم العاطفية . لقد استبدل شعراء المدرسة الحضارية بهذه الصيغة صيغا أخرى أصبح الدعاء فيها موجها اتجاهات مغايرة ، وراحوا يسلكون بها مسالك مختلفة عن مسالك العذريين تتسق مع طبيعة تجربتهم العاطفية ، فتارة يكون الدعاء على أنفسهم هم لا على خصومهم ، على ألسنتهم حينا وعلى ألسنة صاحباتهم حينا آخر ، وتارة يوجهونه توجيها عاما لا يقصدون به شخصا

---

(١) ديوانه ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(٢) ديوانه ص ١٩٠ . والخلة هنا : الصداقة .

معينا ، وإن لم يمنع هذا من ظهور بعض الصيغ التقليدية المألوفة التى رأيناها عند العذريين ، ولكن فى مواضع قليلة من شعرهم لا تتحول معها إلى ظاهرة .

والظاهرة التى تلفت النظر أن هذه الصيغة السلبية من الدعاء ظهرت أكثر ما ظهرت فى شعر عمر ، حتى لتوشك أن تكون صيغة انفرد بها عمر دون صاحبيه العرجى والأحوص . وفى ظنى أن السبب يرجع إلى الجو النسائى الذى كان يعيش فيه منذ طفولته المبكرة وحيدا فى عالم أمه التى « نشأته نشأة كلها دلال» ، وراحت « تبالغ - كعادة السيدات صاحبات الولد الواحد - فى هيئته وزينته وعطره وكل ما يتصل به . واستمر ذلك دأبه طول حياته » (١) وكأن هذه الظاهرة كانت انعكاسا لهذا الجو النسائى ، « وما أتاحه له من فهم نفسية المرأة المعاصرة له فهما دقيقا ، والخبرة القريبة بعواطفها وأحاسيسها وما يدور فى أعماقها من نزعات ، وما يسيطر على حياتها من دوافع وأهواء ، وما يجرى على لسانها من عبث ودلال » (٢) . وكأنها كانت أيضا مظهرا من مظاهر « الأنثوية » التى رآها الأستاذ العقاد فى طبعه ، وفسر على أساسها شخصيته . (٣)

ينتشر هذا الدعاء السلبى فى شعر عمر فى شتى أوضاعه وتشكيلاته انتشارا واضحا يتحول معه إلى ظاهرة تميزه ، وتضاف إلى الظواهر الأخرى المميزة له . يقول على لسان هند مؤكدا عن طريق هذا الدعاء السلبى حبها له ، وحرصها على أن يكون لها وحدها :

كـــلما تُـــوعِـــدنَى تُخْلِفُنى ثم تأتى حين تأتى بعُذُرْ
سَخِنَتْ عَيْنى لئنْ عُدْتَ لَها لتَمُدَّنْ بحـــبلٍ مُنْبَترْ (٤)

(١) الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

(٢) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٨٣ - ٨٤ .

(٣) الأستاذ عباس محمود العقاد : شاعر الغزل ص ٤٦ - ٤٨ .

(٤) ديوانه ص ٨٩ . وسخِنَتْ عينى : دعاء على نفسها . والمنبتر : المنقطع .

إنها تنكر عليه إخلافه مواعيده معها ، واعتذاره بأعذار لا تصدقها ، وهي لذلك تدعو على نفسها لئن عاد إلى هذا الأسلوب معها لتقطعن حبال الحب بينها وبينه .

ويقول على لسان صاحبة أخرى من صاحباته في حوار بينه وبينها ، تؤكد فيه حبها له ، ويدير هو فيه كلماته المعسولة في أذنيها ، فلا تملك في غمرة نشوتها بها إلا أن تدعو على نفسها بأن يعذبها الله إذا كانت هي السبب في عذابه :

قلت : حقًّا ذا ؟ فقالتْ قَوْلَةً     أَوْرَثَتْ في القلب هَمًّا وشَجَنْ :
يشهدُ اللهُ على حُبِّي لكـــم     ودُمـــوعي شـــاهدٌ لي وحَزَنْ
قلت : ياســـيدَّتي عذَّبْتِني     قالتِ : اللّهـــم عذّبْني إذَنْ [(1)]

وكما تدعو صاحباته على أنفسهم تعبيرا عن حبهن له ، فإنهم لا يتورعن عن الدعاء عليه إذا أنكرن منه خيانة أو غدرا تعبيرا عن غيظهن وغيرتهن .

يقول على لسان الرباب في عتاب شديد تصحبه عليه حين علمت أنه أحب بعدها محبوبة جديدة ، فإذا هي - في قمة غضبها عليه وعليها - لا تملك إلا الدعاء عليها وعليه . لقد كان أكد لها حبه من قبل بأيمان مؤكدة ، ومواثيق ظنته صادقا فيها ، ثم عاد فنقضها وغدر بها وتنكر لها ، فماذا ينتظر منها غير ذلك ؟ إنها قصة الغدر والخداع تتجدد مع كل حب جديد :

أين أيْمانُك الغَليظةُ عِـندي     ومواثـيقُ كـلُّها قـَـدْ نَقَضْتَا ؟
لا تخونُ الرَّباب مادُمْتَ حَيًّا     يا ابْنَ عَميٍّ فَقــدْ غَــدَرْتَ وخنتا
إنْ تُجِدُّ الوصَــالَ منْكَ فإنَّا     قَبَّحَ اللّهُ بَعْدَهـــا مَـــنْ خَـدَعْتَا
منْ كَلاَمٍ تهذُّهُ ، ويحَـــلفٍ     فَلَعَمْرِي فَرُبَّما قَــدْ حَـــلَفْتَا
ثُمَّ لم تُوفِ إذْ حَلَفْتَ بِعَــهْدٍ     بِئْسَ ذُو مَوْضِعِ الأمانةِ أنْتَا [(2)]

---

(1) ديوانه ص ٢١٤ . وحزن : يريد « وحزني » معطوفة على « دموعي »

(2) ديوانه ص ٣٧ . وتهذه : تمضي في سرده .

وكما تدعو صاحباته عليه يلقانا في شعره دعاء منهن على الوشاة ، وهى الصورة التى رأيناها عند العذريين ، ولكن عمر - امتدادا لأسلوبه في الغزل - تحول بها فأجراها على ألسنة صاحباته . يقول على لسان إحداهن وقد بلغتها أخبار وشاية أفسدت ما بينهما ثم تكشف الموقف عن كذبها :

لعنَ اللّهُ مَــنْ تَــقَــولَ هَذَا ... وثَنَى مَـــنْ وَشَـــى بِلَعْـــنٍ وهَـــمًّا
لِيَسُوءَ الصَّدِيقَ بالصَّرْمِ مِنَّا ... زِيدَ أنْفُ العُدَاةِ بالوَصْلِ رَغْمَا (١)

وكما يتردد الدعاء من صاحباته عليه ، يتردد أيضا من نفسه على نفسه ، وكأنه يؤكد بذلك حبه لهن بهذا الأسلوب النسائي الذى تعرفه المرأة وتجيده ، أو كأنه يستخدم معهن نفس السلاح الذى يعرفن كيف يستخدمنه ومتى يستخدمنه إنه سلاح الدعاء . . الوجه الآخر لسلاح الدموع فى حياة المرأة ، وإن كنا - مع ذلك - تحس فى هذا الجو من الدعاء أنفاس العذريين المحترقة تتردد لتنقلنا إلى جوهم بكل ما يتردد فيه من مشاعر الإخلاص والوفاء ، ولكن مع فرق جوهرى لا نملك إغفاله ، وهو صدق هذه المشاعر هناك ، وزيفها أو افتعالها أو ربما تقليدها ههنا ، فليس من اليسير أن نطلق لمثل هذه المشاعر مع شاعر لم يعرف التوحد فى الحب على امتداد حياته العاطفية الطويلة . يقول عن إحدى صاحباته - سلمى - فى حوار بينه وبين صديقه ابن أبى عتيق يتراءى من خلاله كأنه عذرى من أعماق البادية :

قال لِــى فــيها عــتيقٌ مقالاً ... فجَرَتْ مِمَّا يقــولُ الدُّمـــوعُ
قالَ لى ودِّعْ سُلَيْمَى ودَعْهَا ... فأجابَ القلــبُ أن لا أُطِيـــعُ
لاشَفانى اللّهُ منها ، ولكـــن ... زِيدَ فى القَلْبِ عليها صُدُوعُ (٢)

وفى موضع آخر من شعره نرى صورة من هذا الدعاء السلبى تبدو غريبة على

(١) ديوانه ص ١٩٤ .
(٢) ديوانه ص ١٢٩ .

جو عمر العاطفى ، وشخصيته التى نعرفها له . إنه يشكو من هجر صاحبة له ، وتنكرها لحبه ، وتحول قلبها إلى غيره ، ويدعو الله على نفسه دعاء نستشف من ورائه شعورا بالأسف والندم على ما منحه لها من حب ، وما أصفاها به من مودة وما انتهى إليه من خيبة أمل فيها ، وصدمة لم يكن يتوقعها :

قد قلتُ لمّا سمعْتُ أمْـــرهَـمَ : يارَبِّ قـــدْ شَفَّـــنى وأحْــــزَنَنى

إليك أشْكُو الذى أصبْتُ بـــه لتُدْرِكَ التَّبْلَ لـــى وَتَنْصُـــرَنـــى

أبعَدَنى اللّهُ إذ مـــــنحتُكُم وُدىَّ وأصْفَيْتُكُمْ ، وأسحقَنى (١)

وفى موضع غيره من شعره تلقانا صورة جديدة أخرى من هذا الدعاء السلبى إنه لا يتجه به إلى شخص بعينه ، وإنما يتجه به اتجاها عاما ، وذلك فى حوار بينه وبين صاحبة له يؤكد لها فيه حبه لها ، ويسأل أن تجزيه على هذا الحب جزاء يرضيه ، ويقول لها فى نهايته :

قلتُ : قد أعْطيت مَنْزِلَةً ما أرىَ عندى لها خَـــطَرا

فأنيلى عـــاشقـــاً دَنِفًا ثُمَّ أخْزَى اللّهُ مَنْ كَفرا (٢)

إن الصيغة هنا صيغة إسلامية ، بل قرآنية خالصة استمدها عمر من الآيات الكريمة التى تتحدث عن الخزى الذى يلحقه الله بالكافرين يوم القيامة ، من مثل قوله تعالى : ﴿ واعملوا أنكم غير مُعْجِزى الله وأن الله مُخْزِى الكافرين ﴾ (٣)

وقريبا من هذه الصيغة العامة تلقانا صيغة أقل فى عموميتها . إن عمر يجعل الدعاء بينه وبين صاحبته على أيهما يفكر فى علاقة آثمة . يقول فى حوار بينه وبين إحدى صاحباته :

---

(١) ديوانه ص ٢٢٣ . شفنى : أهزلنى . والتبل : الثأر . والرسن : الحبل واستحقنى : من قولهم فى الدعاء « سحقا له » .

(٢) ديوانه ص ٩٧ .

(٣) التوبة : ٢ . وانظر فى المواضع الأخرى المعجم المفهرس لألفاس القرآن الكريم ، مادة (خزى) ومشتقاتها .

إن أكُنْ قَدْ سأْتكُمْ فَلكَ العُتْـ ـبى وهانَ الذى ســـألْـتُ وَقلاَّ

مَنْ أرادَ الفُجُور فى الودِّ منَّا ضَرَبَ اللّهُ فى ذِراعَيْه غُلاًّ (١)

والصورة أيضا إسلامية قرآنية تستمد عناصرها من صورة الأغلال التى تطوق أعناق الفجار يوم القيامة ، والتى ترددت فى أكثر من آية من القرآن الكريم (٢) .

على هذه الصورة الواسعة انتشر الدعاء بصيغه المختلفة وصوره المتعددة فى شعر عمر ، تارة على لسانه ، وتارة على ألسنة صاحباته ، انتشارا يجعله أهم شاعر من شعراء المدرسة الحضارية شغل به وراح ينشره فى شعره على هذه الصورة الواسعة . ومن أجل ذلك تتراءى صيغ الدعاء وصوره فى شعر صاحبيه العرجى والأحوص قليلة وشاحبة . والموقف هنا يتشابه إلى حد كبير مع الموقف من القسم ، والتعليل هنا هو نفسه التعليل هناك ، وهو يقوم على أساس أن تجربة عمر العاطفية كانت أشمل من تجربة صاحبيه وأشد خصبا ، وأن مجال حركته فى مغامراته الغرامية كان أوسع وأبعد أفقا من مجالهما ، فعمر - بدون منازع - بطل مسرحية الحب الضخمة التى دارت أحداثها فى المدن الحجازية فى هذا العصر ،، وفتاها الأول ، ولم يستطع العرجى ولا الأحوص أن يحتلا مثله دور البطولة فيها ، وإن تكن تجربة العرجى - بعد ذلك - أشمل من تجربة الأحوص ، ومجال حركته أوسع .

ويرتبط الدعاء فى شعر العرجى - على عكس عمر - بشكواه من شقائه بالحب وعذابه فيه . وأيضا يتراءى الدعاء عنده أقرب إلى التقليدية منه إلى التجديد الذى كان - كما رأينا - سمة تميزه عند عمر . ونستطيع أن نرى أمثلة لذلك فى هذه النماذج من شعره . يقول مرة مصورا هذا الشقاء الذى يعانى منه والذى يتوجه من أجله إلى اللّه بالدعاء بأن يلطف به ويخففه عنه :

(١) ديوانه ص ١٦٧ . وسأيتكم : أى سؤتكم أو أسأت إليكم .

(٢) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، مادة ( الأغلال ) .

يا ربِّ إنى قد شقيتُ بها فالطُف ، فإنك ربٌّ ذو لطف (١)

ويقول مرة أخرى متحدثا أيضا عن هذا الشقاء ، داعيا اللّٰه أن تشقى صاحبته بحبه كما شقى هو بحبها ، وأن يبتليها به كما ابتلاه بها :

ليتَ الإله ابتلاها بى وإن كرهت كما ابتلانى بها فى سَالف الزمن (٢)

وفى حجيم هذا الشقاء الذى يشكو منه ، والذى دعا بسببه على صاحبته ، نراه - وقد اشتدت معاناته ومكابدته - يدعو على الحب نفسه الذى جر عليه هذا الشقاء ، والذى لا يصفو لعاشق ، وإنما تمتزج به الهموم والأكدار :

ألا قاتل اللّٰه الهَوى كيف أخلقا ولم تلقه إلا مشوبًا ممذقا (٣)

وفى أعماق هذا الجحيم يشتد ضيقه ، وتتجسم أزمته النفسية ، حتى ليتمنى الموت ، فيدعو اللّٰه أن يريحه من هذا الشقاء - بل من صاحبته نفسها - لا بالسلو عنها ، وإنما بالموت ، فقد حملته فوق ما يطيق :

قلت : انظرينى أخبرك من خبرى أراحَنى اللّٰه مـــنكم عَـجـــــلا
بالموت ، لا بالسلّو عنك ، فقـد حملتنى ما قد أنقض الإبلا (٤)

ويدعو أيضا ذلك الدعاء التقليدى على العذال الذين يلومونه على حبه ، ويعلن أنه لن يستجيب لهم ، فمن قبلهم لامه غيرهم وعصاهم :

يلومون صبًّا أنحـلَ الحـــبُّ جسمَهُ وما ضرهم لــو لــم يلـومـــوا وأجْمَلُوا
ألم يعلموا - لابُوركوا - أن قلبَهُ عصَىَ قبلهم فيها العدا فهو مهبل (٥)

---

(١) ديوانه ص ٦٠ .

(٢) ديوانه ص ٤٢ .

(٣) ديوانه ص ١٦٣ . والمشوب : المخلوط أو الممزوج ، ومثله ( الممذق ) .

(٤) ديوانه ص ٧٩ .

(٥) ديوانه ص ١٥١ . والهبل : المسرع ، يريد أنه لا ينتظر نصحهم ، بل يسرع بعيدا عنه .

وبعيدا عن هذه الدائرة التقليدية نرى صورة جديدة من هذا الدعاء على الحساد الذين يحسدون صاحبته ، ويتمنون لها السوء من قلوبهم التى تضمر لها البغض والحقد . إنه يدعو الله أن يجعل وجوههم نعالا لرجليها . . صورة جديدة ربما تظهر لأول مرة فى الشعر العربى :

جعل اللّه وجهَ كل حســـود   لا أراهُ لها مـــن الناس أهْلا

أو حسود بَغاك يوما بسوءٍ   كاشحٍ مبغض لرجْلك نَعْلا (١)

وبعيدا عن هذا الشقاء الذى يشكو منه ، وهؤلاء العذال والحساد الذين يدعو عليهم ، يلقانا دعاء رقيق لصاحباته ، من مثل قوله لإحداهن مؤكدا فى البداية حبه لها ، ثم داعيا لها بعد ذلك بأن يحفظها الله من كل شر ، معلنا من خلال هذا الدعاء استعداده ليفديها بنفسه ، وأن يقدم حياته فداء لحياتها :

هـــذى يمينـــى باللّه مُـــجْتَهِـــدا   بحيث يرضى الأيمان من نَقَلا

ما جئت سخطا لكم علـــمت بـــه   ولا تبدّلْتُ غيـــركـــم بـــدلا

فارضَىْ بهذا ، نفسى الفداءُ لكم   من كل أمـــر يقرِّب الأجَلا (٢)

كما يلقانا دعاء رقيق آخر لمنى المقدسة ، وصاحبته التى تنزل بها بالسقيا والرى :

سقى مِنىً ثم رواه وساكنَه   وما ثَوى فيه واهى الودْقِ مُنْبعق (٣)

ومع أن الدعاء للديار والمنازل بالسقيا تقليد قديم فى الشعر العربى تردد كثيرا على ألسنة الجاهليين ، فإن ظهور « منى » فى الصورة يضفى عليها

---

(١) ديوانه ص ١٢٣ . والكاشح : الذى يخفى العداوة بين ضلوعه .

(٢) ديوانه ص ٨١ . ونقل : حلف .

(٣) ذيل الديوان ص ١٨٨ . والودق : المطر . والواهى : الضعيف . والمنبعق : الذى انشقت السحب عنه .

حالات دينية مقدسة ، ويخلع عليها ذلك الجو الإسلامى الذى يرتبط فى الأذهان بمواسم الحج ، ويكسبها تلك الإيحاءات المقدسة التى تتحول بها إلى صورة إسلامية . فإذا أضفنا إلى هذا طبيعة الدور الذى كانت تقوم به « منى » فى حياة هؤلاء الشعراء العاطفية ومغامراتهم الغرامية ، اتضحت لنا طرافة هذا الدعاء وجدته .

أما أطرف دعاء يلقانا فى شعر العرجى ، وأشده جدة وارتباطا بالمجتمع المتحضر الذى كان يعيش فيه ، وتعبيرا عن الجو الأرستقراطى الذى كانت تدور فيه مغامرات شعراء هذه المدرسة الغرامية ، فهو ذلك الدعاء الذى يتجه به إلى قصر صاحبته المنيف المحجبة فيه والذى يحول بينه وبين لقائها :

حالَ من دون مُلتقاه مُنيف     عارِمُ الملتقى أزلّ الحجاب
ولقد قلتُ إذ وقفتُ حزيناً     ودموعى حثيثة الانسكاب :
أيُّها القصر ذو الأواسى وذا البسـ     ـتان أعْلى القصور بين الظراب
زانك الله بالعمارة منه     ووقاك المليكُ وشْك الخراب (١)

وهى صورة دعاء جديدة على الشعر العربى فى هذه المرحلة من تاريخه ، وربما تظهر لأول مرة فيه . وقد استطاع العرجى أن يعطيها طرافة جديدة عن طريق عرضه لذلك التناقض الذى يملأ نفسه بين المشاعر الحزينة التى يصرح بها ، والتى أثارت الدموع من عينيه ، من خلال إحساسه بأن هذا القصر المنيع هو الذى يحول بينه وبين صاحبته ، والمشاعر السعيدة التى نحسها من وراء هذا الدعاء له بالزينة والعمران . . مشاعر متناقضة أكسبت هذا الدعاء الجديد مذاقا جديدا لعله هو الذى ملأ نفس الشاعر إعجابا به ، فدفعه إلى تكراره - تقريبا بكل ألفاظه - فى موضع آخر من شعره يقول فيه :

---

(١) ديوانه ص ١٤٧ . عارم : شديد . وأزل الحجاب يريد أن أهلها يسارعون بإرخاء الحجاب دونها إذا أحسوا محاولة للتطلع إليها . والأواسى : جمع آسية وهى السارية أو الدعامة . والظراب : الجبال المنبسطة أو الصغيرة .

أيها القصرُ ذو الأواسي والبسـ ـتان بين القصور فـوق الظراب
خصـك الله بالعـمارة مـنه ووقاك المليك وشك الخراب (١)

وتقليدا لعمر ، وجريا على طريقته فى الغزل ، نرى فى شعر العرجى ذلك الدعاء الذى يردده عمر كثيرا على ألسنة صاحباته له ، على نحو ما نرى فى هذا الحوار الذى يديره - على طريقة عمر - بينه وبين بعض صاحباته ، بعد أن أمضى معهن الليل ، حتى إذا ما آذن الفجر بالظهور ودعنه داعيات له - على طريقة صاحبات عمر - بأن لا يكون هذا اللقاء آخر عهدهن به ، وأن يسدل الله عليه وعليهن - طبعا - أستار ستره :

فلما تجلّـى ليـلُنـا ، وبـدت لنا كواكب فجـر - بـعـد ذاك - مـنير
وقلن : انطلق ، لا كان آخر عهدنا بملقّاك فى ستر - سُترْتَ - ستير (٢)

إنها صيغة من الدعاء المزدوج تتألف من دعاءين يتداخل أحدهما فى الآخر ، أو - بعبارة أخرى - يعترض أحدهما طريق الآخر ، يؤكد بها العرجى ما تحمله له صاحباته من مشاعر الحب والخوف عليه والحرص على سلامته . . صورة أخرى من الجو النسائى يعكسها شعر العرجى كما عكس كثيرا من أمثالها شعر عمر .

وفى دائرة أضيق ، وفى مجال أقل رحابة ، تتردد صيغ الدعاء فى شعر الأحوص ثالث الثلاثة الذين مثلوا هذه المدرسة الحضارية ، وأقلهم - مع ذلك - تمثيلا لها . ومن أجل ذلك لا تظهر فى شعره تلك الخصائص التى تميز غزل هذه المدرسة على نفس المستوى الذى ظهرت عليه عندهما ، فهو دائما يتراءى كأنه يدور فى مجال أقل رحابة منهما ، أو يحلق فى أفقهما ولكن بجناحين أضعف من أجنحتهما . وربما كان لحياته فى المدينة أثر فى ذلك ، فأهل المدينة - منذ أقدم عصورها - أكثر رقة ودماثة وأقل جفوة وغلظة من أهل مكة ، ومن أجل

(١) ديوانه ص ١١٥ . (٢) ديوانه ص ٧٦ .

ذلك كان شعراء هذه المدرسة الغزلية فيها أشد جرأة واندفاعا من شعرائها فى المدينة . ولعل ذلك كان من الأسباب التى جعلت غزل الأحوص تقل فيه المغامرات الجريئة التى تلقانا فى كثرة مفرطة عند عمر والعرجى . ولعل ذلك أيضا هو الذى جعل غزل الأحوص تظهر – فى بعض مواضع منه – ملامح من العذرية . ومن هنا نلاحظ أن صيغ الدعاء عنده تقترب اقترابا واضحا من الحس العذرى بما ينطوى عليه من تعبير عن الوفاء والإخلاص وأيضا عن الهجر والحرمان والضراعة ، كما اختفت صيغ الدعاء التى تجرى على لسان المحبوبة منه . يقول مرة داعيا على نفسه بأن لايشفيه الله من حب صاحبته التى جعلته يستغنى بها عن كل محبوبة أخرى :

أحببْتُهَا فــوتَغْتُ الناسَ كلَّهُــمُ ... ياربِّ لا تَشْفِنِــــى مــــن حُبِّها أبــدا

لو قاسَ عروةُ والنهدىُّ وَجْدَهُما ... لكان وجَدْى يسْعْدَى فوقَ مَا وجدا (١)

إنه – مع هذا الاقتراب فى غزله من الحس العذرى ، ومع تلك الحرارة التى تتراءى من خلالها تلك اللمحة العذرية العميقة التى جعلته يتمنى أن لا يشفيه الله من حبها ابدا – تلح عليه ذكريات العذريين الأوائل ، فإذا هو يعقد تلك الموازنة بينه وبينهم ، ليخرج منها وقد رجحت كفته فى ميزان الحب والوجد عليهم .

وفى موضع آخر يتوجه إلى صاحبته متضرعا بأن تقف منه موقفا منصفا ، فإن كان بريئا فقد ظلمته ، وإن كان مذنبا فإنه على استعداد للتوبة . ولكنه – على أى من الحالين – لا يريد منها أن تترك نفسه موزعة بين شتى الظنون والأفكار التى توشك أن تقضى عليه . ثم لا يملك – بعد ذلك – إلا أن يختم ضراعته بدعاء لها لعل قلبها يلين له :

---

(١) ديوانه ص ١٠٥ . ويرى محقق الديوان أن كلمة « فوتغت » لا معنى لها هنا ، ويظن أن تكون « فرفضت » . وعروة هو عروة بن حزام صاحب عفراء ، والنهدى هو عبد الله بن العجلان صاحب هند .

هبينى امرأً إمـــاً بَرِيئاً ظَلَمْتِه وإماً مُسِـيئاً مُـذنبا فـيتُوبُ
فلا تتركى نَفْسى شَعَاعًا فإنها من الحُزن قد كادت عليك تَذُوب
لك اللّهُ إنى واصلٌ ما وَصَلْتِنى ومُثْنٍ بمـا أوليْتِنِـى ومُثِيـبُ
وآخُذُ ما أعْطيْتَ عَفْواً ، وإنَّنى لأزْوَرُ عـماً تكـرهينَ هَيُوبُ (١)

وفى موضع غيرهما يعترف بهجر صاحبته له ، وصدوفها عنه حين التقيا ، لأنها استبدلت به حبيبا غيره ، ويعلن أنه سيحاول نسيانها والسلو عنها ، ولكنه - مع ذلك - يدعو لها ولأيامه معها التى مضت إلى غير رجعة :

أقولُ لَمّا التقَيْنَا وَهْـىَ صَادِفَةٌ عنى : ليَهْنِكَ مـن تُدْنِيَنَهُ دُونـى
إنى سأمْنَحُك الهِجْرانَ مُعْتَزِمًا من غَير بُغْـضٍ لعَلّ الهَجْرَ يُسْلِـينى
ومُثْنِياً رَجْعَ أيـامٍ لنا سـلفَتْ سَقْياً ورَعْياً لذاك الدِّين من دين (٢)

وهكذا يظل الطابع العام الشائع فى دعاء الأحوص جاريا على طريقة الشعراء التقليدية ، لا على طريقة عمر الجديدة المتميزة ، صادرا من عالم شاعر الغزل الطبيعى ، لا من عالم عمر وصاحباته الذى صنعه لنفسه أو صنعته ظروفه وظروف مجتمعه له ولهن . وهكذا - أيضا - استمرت الصيغ الدعائية عند الأحوص فى مسارها الطبيعى المألوف عند شعراء الغزل ، مقتربة اقترابا ملحوظا من الدائرة العذرية ، وإن تكن قد اختفت عند صيغ الدعاء السلبية التى كان العذريون يتجهون بها إلى الوشاة والرقباء والعذال ، وكأنه كان يستجيب استجابة لا شعورية لواقع مجتمعه وما يموج به من تيارات حضارية وحرية اجتماعية جعلت الواشى أو الرقيب أو العذول يوشك أن يختفى فيه ، ليظهر بدلا منه الصديق الذى يقدم للعاشق مشورته ، والصديقة التى تشارك المحبوبة

---

(١) ديوانه ص ٧٨ . والشعاع : المتفرقة . ولك الله : يجوز أن يكون دعاء ، أى إحسان الله لك وحفظه متجه إليك ، ويجوز أن يكون قسما ، أى أقسم لك بالله .

(٢) ديوانه ص ٢٠٦ . صادقة : معرضة فى دلال . والدين هنا يريد به الحال والشأن .

مشكلاتها ، والرسول الذى يسعى بينهما ، أو الجارية التى تهيىء جو اللقاء لهما .

* * *

## (د) الحس الإسلامى

يأتى تأثر شعراء هذه المدرسة الحضارية بالحس الإسلامى العام فى الدرجة التالية من سلم التيار الإسلامى بعد القسم والدعاء ، ربما لشدة ارتباط موضوع الغزل بقصة الحب التى عاشها شعراء هذه المدرسة من خلال علاقات ذات طبيعة خاصة فى عالم المرأة تختلف اختلافا جوهريا عن علاقات العذريين فى عالمهم الروحانى الذى ارتبط بالحياة الإسلامية إما فى نشأته وظهوره وإما فى تطوره وتحوله إلى ظاهرة اجتماعية . وهى علاقات لم يستطع الشعراء أن يربطوا بينها وبين الحس الإسلامى الذى كان من اليسير على العذريين أن يربطوا بينه وبين علاقاتهم فى عالمهم الخاص بهم التى تحكمها مجموعة من القوانين والضوابط الخلقية تتسق اتساقا كبيرا مع الحس الإسلامى . أما صيغ القسم والدعاء فإن لها دورها فى تجربة المدرستين العاطفية ، ولها وقعها الخاص الذى يتلاءم مع الحالة الشعورية والطابع الانفعالى لدى شعراء المدرستين . أليس الدعاء وسيلة لشفاء كثير مما يدور فى نفوسهم من مشاعر الحب والأمانى الطيبة للمحبوبة ؟ وكذلك القسم ألا يعد وسيلة لتأكيد صدق الشاعر فى علاقته بصاحبته ليصبح أقرب إلى تطهير نفسه من تلك الشحنة العاطفية المتدفقة التى لا يجد خيرا من القسم سبيلا للإعلان عنها ؟ وعلى هذا يبدو انتشار صيغ القسم والدعاء بصورتيها الإيجابية والسلبية على هذه الصورة الواسعة أمرا طبيعيا ، لأنه استجابة أمينة لصوت الوجدان والعاطفة ، كما تبدو قلة آثار الحس الإسلامى عند شعراء هذه المدرسة الحضارية أمرا له تبريره أيضا ، حيث تبدو الاستجابة لهذا الحس بعيدة نسبيا عن طبيعتها وما تنطوى عليه من مغامرات لاهية تبدو العلاقة بينها وبينه غير واضحة تماما .

ومن هنا ظهرت فى شعر هذه المدرسة تأثيرات محددة استجابة لهذا الحس الإسلامى ، وانسحبت منه تأثيرات أخرى مما ظهر فى شعر المدرسة العذرية ، ولم يمنع هذا من ظهور تأثيرات مشتركة بين المدرستين . وربما كانت أهم صورة عذرية انسحبت انسحابا نسبيا من شعر هذه المدرسة صورة المرأة التى تكاملت لها الملامح الإسلامية الخالصة ، وهى الصورة التى رأينا الشعراء العذريين يلحون عليها إلحاحا شديدا من الخفر والحياء وغض البصر والبعد عن مواطن الريبة والشبهات والحرص على السمعة الطيبة والذكر الحسن ، وذلك لأن المرأة فى حياة شعراء المدرسة الحضارية تعيش حياة على حظ غير قليل من الحرية الاجتماعية ، وحظ أكبر من الفراغ الذى كان يدفعها دفعا إلى البحث عن وسائل للتسلية وشغل أوقات هذا الفراغ ، وهى وسائل تركزت كلها حول محور الاستجابة لمغامرات شباب مجتمعها الباحث عن الحب والغزل .

ومن الصور العذرية التى انسحبت أيضا انسحابا نسبيا من شعر هذه المدرسة فكرة « القدرية » التى ألح عليها العذريون إلحاحا شديدا حتى أصبحت سمة مميزة لتجربة الحب عندهم ، واتخذوا منها مشجبا يعلقون عليه مشكلاتهم العاطفية التى لا يجدون لها حلا . فلا نكاد نجد عند شعراء هذه المدرسة الحضارية إلا إشارات عابرة لهذه الفكرة ، على نحو ما نرى عند عمر فى حوار بينه وبين صاحبته هند تصور فيه حبها له على أنه قضاء وقدر ، فهى لهذا تتمنى لو أن هذا القدر لم يكتب عليها حبه :

ما أنا والحبُّ قد أبلغَنــى كان هـــذا بقـــضاء وقَـــدَر

ليت أنىَّ لم أكن عُلِّقْتكُم كل يوم أنا منكم فى عبر (١)

وقوله مصورا حبه لصاحبته أسماء على أنه قضاء أراده الله ، وقدر كتبه عليه ، فلا يملك له ردا ، ولا تملك هى عليه اعتراضا ولا رفضا . إنها حظه الذى قسمه الله له ، والله عادل لا يظلم أبدا :

---

(١) ديوانه ص ٨٩ .

أورثتني داءً أخامره أسماءُ بزّ اللحمَ عن عظمي
لو كنتِ أنتِ قسمتِ ذاكِ لهُ منيّ عليه لَجُرتِ في القَسْمِ
لكنّ ربي كان قدّره فقضاءُ ربيّ أفضلُ الحكَم (١)

وتظهر فكرة القدرية في شعر العرجي في صورة عامة ترتبط بحياته كلها ، لا بتجربة عاطفية معينة ، فهو مؤمن بأن كل شيء بقضاء من الله وقدره ، وأن إرادة الله قد سبقت في كل شيء فلم يعد هناك ما يدفع الإنسان إلى الخوف من المستقبل أو التردد فيما يعتزم الإقدام عليه ، فكل شيء في حياته التي يعيشها قد كتبه الله عليه من قبل أن يوجد في هذه الحياة :

فجئتُ أمشي على هولٍ أجشّمه تجشُّمَ المرءِ هولاً في الهوى كَرَمُ
إذا تخوّفتُ من شيءٍ أقولُ له : قد جفَّ - فامضِ - بما قَدْ قدّر القَلم (٢)

ومع أن البيتين يدوران في جو مغامرة غرامية من مغامراته مضى فيها استجابة لطلب بعض صاحباته (٣) فإنه خرج بفكرة القدرية من هذه الدائرة المحدودة ليتحول بها إلى قضية دينية عامة .

وقريب من هذا ما نراه عند الأحوص حين يبرر حيرته في حبه ، وعجزه عن نسيان صاحبته التي هجرته وابتعدت عنه ، بأن الإنسان لا يملك في حياته من أمر نفسه شيئا ، فليس كل ما يتمناه يدركه ، وليس كل ما يخشاه ينجو منه ، وليس كل حريص يزيده حرصه شيئا ، وليس كل ما يرتجي الإنسان نفعه ينفعه . إن كل شيء خاضع لإرادة الله ، فما شاء فعل ، وما لم يشأ لا يتم :

أفقْ أيها المرءُ الذي بهمومه إلى الظّاعن النائي المحلة ينزع

---

(١) ديوانه ص ٢٠٠ . وأخامره : أعاني منه . وبز اللحم : كشفه .
(٢) ديوانه ص ٣ ، والأغاني : ١/٣٨٨ .
(٣) انظر خبر الأبيات في الأغاني : ١/٣٨٧ - ٣٨٨ .

فما كلُّ ما أَمَّلْتَهُ أنت مـــدرك      ولا كلّ ما حاذرتَهُ عنك يـدفـع

ولا كل ذى حرص يُزاد بحرصه      ولا كل راج نفعه المرء ينفع (١)

إلا تركنا هذين الجانبين السلبيين فإننا نجد مظاهر مختلفة لهذا الحس الإسلامى ، بعضها رأيناه من قبل عند العذريين ، وبعضها يبدو جديدا نجد حديثا عن الذنب والتوبة والمغفرة يتردد عند الشعراء الثلاثة . يقول عمر مخاطبا صاحبته هندا ، طالبا منها المغفرة إن كان مذنبا والتماس عذر له :

لو شرحْتِ الغَداة ياهند صـدرى      لم تجد لـى يــداك يـاهـند قلـــبا

فاعذُرينى إن كنتُ صاحبَ عُذْرٍ      واغفرى لى إنْ كنت أذنَبْتُ ذنبا (٢)

ويقول العرجى مبررا موقفه من صاحبته بأن ذنبه الذى تأخذه عليه ليس إلا صورة من ذنبها الذى جنته عليه من قبل ، وإذا كانت هى تحصى عليه ذنوبه فإنه لا يستطيع أن يحصى عليها ذنوبها :

تعدِّين ذنباً أنت قبلِى جنَيْته      علىَّ ولا أحصى ذنوبَكُم عَدّاً (٣)

ويقول الأحوص وكأنه يردد ما قاله عمر لصاحبته هند عن الذنب والمغفرة والتماس العذر له :

هبينى امرأ إمَّـــا بريئاً ظَلَمْتِهِ      وإما مُســـينا مُـــذْنبا فـيتـــــوبُ

فلا تتركى نفسىِ شعاعا فإنها      من الحُزن قد كادت عليك تَذُوب (٤)

إنه يطلب إليها أن تنظر إليه نظرة إنصاف ، فإن كان بريئا فلم تظلمه ؟ وإن كان مسيئا فإنه يعلن لها توبته ، ولكن لا تتركه موزع النفس يكاد يذوب حيرة وحزنا . ويعود فى موضع آخر من شعره فيكرر الفكرة نفسها :

---

(١) ديوانه ص ١٣٩ . ينزع : يحن ويشتاق .      (٢) ديوانه ص ١٧ .

(٣) ديوانه ص ١٨ .

(٤) ديوانه ص ٧٨ . والشعاع : المتفرق المنتشر .

أقولُ التماسَ العذر لما ظلَمْتِني  وحمَّلْتِني ذنبا وما كنتُ مـذنبا :
هَبِيني امـرأً إمـاً بَرِيئا ظلمتِهِ  وإمَّا مُسيئا قد أناب وأعْتبا (١)

على أن أشد صورتين طرافة فى هذا المجال صورة رسمها العرجى لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين المحبين إذا أخطأ أحدهم فى حق صاحبه ، وكأنه يشرع بهذا قانونا لهم حتى لا يضيع معنى الحب بينهم ، فالحب أقوى من أن يضيعه ذنب ما دام باب التوبة مفتوحا ، وإنما المهم أن يستر المحب على صاحبه إذا أخطأ ، فلعله يتوب عما ارتكبه فى حق صاحبه بعد ذلك . وحرام أن يضيع الحب لهفوة ارتكبها أحد العاشقين أو ذنب جناه :

سترُ المحبين فى الدنيا لعلهم  أن يحـدثوا تـوبةً فـيها إذا أثموا
هذى يمِيْنى رهنٌ بالوفاء لكم  فارضَىْ بها ، ولأنْفُ الكاشح الرُغم (٢)

والصورة الأخرى رسمها عمر يصور فيها موقفا سلبيا له من قضية الذنب والتوبة ، ففى رأيه أن التوبة ليست هى القضية الأساسية فى عالم الحب . فما أكثر الذنوب فيه ، وإنما القضية قضية رقابة الحب نفسه على بصر العاشق وقلبه ، أو - بعبارة أخرى - قضية رقابة الضمير :

تَروحُ يَرجُـو أنْ تُحَطَّ ذُنوبُـه  فآبَ وقـد زادَتْ عـليه ذُنُوب
وما النُّسْكُ أسْلانى ولكنَّ للهَوى  على العَيْن منى والفُؤاد رَقيبُ (٣)

ونجد - إلى جانب حديث الذنب والتوبة - حديثا عن النذر والوفاء به . يقول عمر مسجلا فرحة صاحبته للقائه ، معلنة أنها كانت قد نذرت نذرا لله إن تحقق لها هذا اللقاء ، وقد وجب الآن الوفاء بهذا النذر :

---

(١) ديوانه ص ٨١ . وأعتب : أعطى فى عتابه عذرا يرضى صاحبه به .
(٢) ديوانه ص ٦ . والأغانى : ٣٨٩/١ . والكاشح : الحاقد . والرغم : الذل .
(٣) ديوانه ص ١٧ .

جاء البشيرُ بأنها قــد أقبلت ريحٌ لها أرجٌ بكل فضَاء
قالتْ لِرَبىِّ الشُكرُ ، هذى ليلةٌ نَذْراً أؤديه لهُ بوَفَاء (١)

وإلى جانب هذه القيم التى أرساها الإسلام فى الحياة العربية ، نجد حديثا عن واجب المسلم على أخيه المسلم ، وعن حقوق الجار التى أكدها القرآن والحديث فى أكثر من موضع منهما ، فى هذه الأبيات الرائعة من شعر الأحوص فى حوار بينه وبين إحدى صاحباته :

قالت - وقلتُ : تَحَرجِّى وَصِلِى حَبْلَ امرىءٍ بوِصَالكم صَبٌّ :
واصلْ إذَنْ بَعْلِى ، فـقلتُ لها : الغَدْرُ شئٌ لَيْسَ مِـنْ ضَرْبِى
ثِنْتَان لا أدْنــو لـو صْلِهما عِرْسُ الخليل وجــارةُ الجَنْبِ
أمَّا الخــليلُ فلَــسْتُ فَاجِعَــهُ والجارُ أوصانى بــه ربِّى (٢)

وتتردد فى شعرهم إشارات كثيرة إلى القضاء والعدل ، وما يتصل بهما من أحكام فقهية كالشهادة وموقف الإسلام منها . يقول العرجى مخاطبا إحدى صاحباته :

فاجعــلى بــيننا وبينَك عَــدْلاً لا تَحِيفى ولا يَحِيفُ عــلينا
واعلمى أن فى القضاءِ شُهُوداً أو يميناً فأحضرى شاهِدَيْنا (٣)

ويقول عمر مصورا الموقف بينه وبين إحدى صاحباته على أنه قضية فيها قاتل وقتيل ، فهى فى حاجة إلى حكم عدل يفصل فيها ويقضى بما أمر الله فى حق من قتل بريئا :

قَتلْتِنَا ، ياحبَّذَا أنتم ، فى غير مَا جُرْمٍ ولا مَأْثَم

---

(١) ديوانه ص ٦ .

(٢) ديوانه ص ٨٢ ، ٨٣ . والضرب هنا : الصفة والعادة . والعرس : الزوجة .

(٣) الأغانى : ٣٩٢/١ . والحيف : الظلم والجور .

والله قد أنزل في وحيه مُبيّناً في آية المُحكم

وحكمي عدلاً يكن بيننا أو أنتِ فيما بيننا فاحكمي

وخبّريني ما الذي عندكم بالله في قتل امرىء مُسلم ؟[1]

إنها قضية ضخمة ، فقد قتلت عمر صاحبته في غير ذنب جناه أو إثم ارتكبه فمن حقه القصاص منها ، وهو يطلب تنفيذ الحد الإسلامي فيها على أن يتولى الأمر قاض عدل يحقق في القضية ويفصل فيها ، ومع ذلك فإنه يرضى أن تكون هي الحكم الذي يفصل في هذه القضية ، ومن أجلها ومن أجل الحب يرضى أن تكون هي الخصم والحكم . وفي موضع آخر يقف موقفا مشابها من صاحبة أخرى له . فاطمة بنت عبد الملك بن مروان :

فاتّقي ذا الجَلال يا أمَّ عمرو واحكُمي في أسيرِكم بالصواب

افعلي بالأسير إحدى ثلاثٍ فافهميهنَّ ثم رُدّي جوابي

فاقتليه قتلاً مريحاً مُريحـاً لا تكوني عليه سوط عذاب

أو أقيدي فإنما النفسُ بالنفـس قضاءً مُفصّلاً في الكتاب

أو صليه وصلاً يقرُّ عليه إنّ شرَّ الوِصال وصل الكذاب[2]

إن القضية هنا ليست قضية قتل وقصاص ، ولكنها قضية أسير وقع في يد مقاتل انتصر عليه ، والأسير هنا هو عمر ، والمقاتل المنتصر هي صاحبته ، وهو يخيرها بين الثلاثة : أن تقتله فتريحه على أن يكون قتلها في غير تعذيب له ، أو تأخذ بالقصاص منه ، والنفس بالنفس ، أو تفك أسره وتعاود وصله وصلا صادقا لا خداع فيه .

وفي ديوان عمر قصيدة طريفة أدارها كلها حول موضوع القضاء ، يوجه فيها

---

(١) ديوانه ص ٢٠٣ . والقود : القصاص .

(٢) ديوانه ص ٢٤ . والسريع : السهل .

إلى القضاة الذين يحكمون بين الناس بالعدل رسالة على قدر كبير من الظروف وخفة الظل . إنه يطلب إليهم فى قبولهم لشهادة الشهود أن يصنفوا النساء صنفين ، فيقبلوا شهادة الجميلات ، ويرفضوا شهادة القبيحات اللاتى يتمنى أن يتخلص العالم منهن ، أو – على الأقل – يعزلن فى قرية بعيدة لا يخالطهن فيها أحد . وهى القصيدة التى يستهلها بقوله :

يا قضاةَ العباد إنَّ عـــليكم فى تُقَى ربِّكم وعدلِ القضاءِ
أن تُجيزواْ وتشهَدَواْ لنساءٍ وتردوا شـــهادةً لنساءِ [1]

ومن أطرف الصور التى تلقانا فى هذا المجال تلك الصورة التى يرسمها العرجى للشهادة فى الحب ، ويجعل فيها جُوَان بن عمر بن أبى ربيعة شهيدا على حبه لا حدى صاحباته ، ويعلن أنه راض بشهادته فهو شاهد عدل لا يشك فى شهادته :

شهيدى جوان على حبِّها أليْس بعدل عليها جوان [1] ؟

وطرافة الصورة تأتى من جانبين بينهما قدر غير قليل من التناقض الطريف ، فجوان شاهد قضية الحب بين العرجى وصاحبته هو ابن عمر بطل قصة الحب الحجازية وفتاها الأول ، فمن خير منه شاهدا على قصة حبه ؟ وهو – من ناحية أخرى – كان ، كما يصفه الرواة ، ابنا صالحا على قدر كبير من التقوى والورع [3] ويذكر الرواة أن أمير مكة قبل – وكأنه يعلن عن ظروف الحجازين فى هذا العصر – شهادته متمثلا بهذا – البيت [4] ، كما يذكرون أن جوانا غضب غضبا شديدا حين سمعه ، وأنكر على العرجى استشهاده به ، قائلا له : « يا هذا ! ، مالى ؟ تشهرنى فى شعرك ، متى أشهدتنى على صاحبتك هذه ؟ ومتى كنت أنا أشهد فى مثل هذا [5] ؟ .

---

(١) ديوانه ص ٦ . (٢) الاغانى : ٦٩/١ . (٣) المصدر السابق ، الموضع نفسه .
(٤) المصدر السابق ، الموضع نفسه . (٥) الأغانى : ٦٩/١ .

ومن أطرف هذه الصور أيضا تلك الصورة التى رسمها العرجى لثغر صاحبته وشبهه بورق المصحف الذى زين بماء الذهب :

له مع النعت الذى أنعت لــون مشـــربُ
كورق المصحف قد أجرى عليه الذّهبُ (١)

صورة طريفة جديدة فى الشعر العربى ، ربما ظهرت فيه لأول مرة ، تعكس جانبا من ذوق عصره الحضارى ، وتعد وثيقة تاريخية لبدء تزيين المصحف بماء الذهب .

وتتردد فى شعر شعراء هذه المدرسة إشارات مختلفة إلى بعض الشعائر الإسلامية ، ففى أبيات لعمر يتحدث عن تعرضه لجماعة من الفتيات الجميلات رآهن فى المدينة المنورة متجهات من قباء نحو المسجد لأداء الصلاة :

مرَّ بى سِرْبُ ظِبَاءٍ رائحــاتٍ مِـــن قُبَاءِ
زُمَراً نحو المُصَلَّى مُسْرِعَاتٍ فـــى خُلاءَ
فتعرَّضْتُ وألقَيْـ ـتُ جَــلابيبَ الحَـيَاءِ
وقديماً كانَ عَهْدِى وفُتونى بالنِّساءِ (٢)

وهى صورة جريئة لا يمكن أن تصدر فى مثل هذا العصر وهذه البيئة إلا من عمر . وفى شعره أيضا إشارة إلى الصيام فهو يعلن أنه يصوم إذا صامت صاحبته ، ويفطر إذا أفطرت ، وكأنما ارتبط أداء هذا الركن من أركان الإسلام بها لا بمواقيته المحددة :

أصومُ إذا تصومُ عثيم نفسى وأفطر حين تفطرُ لا أصوم (٣)

وفى شعره إشارات إلى بعض الغيبيات تعكس الحس الغيبى الذى يفرض على المسلم الإيمان بالغيب . فهو يقسم لصاحبته هند أنها تساوى عنده جنة الخلد :

(١) ديوانه ص ١٠٢ . (٢) ديوانه ص ٧ . (٣) ديوانه : ٢٠١ .

واللهِ والبيتِ العتيقِ لَقَدَ     ساويت عندى جَنَّةَ الخُلْدِ (١)

وهى صورة يعود إليها مرة أخرى فيرسمها على لسان صاحبة له ، فيقول على لسانها :

واجتنابى بيتَ الحبيب ، وما الخُلـ     ـد بأشهى إلىَّ من أن أراه (٢)

وفى موضع آخر نجد إشارة إلى البعث والنشور حين يتخيل ريق صاحبته سببا ووسيلة لإعادة الحياة إلى الموتى :

لو سُقِىَ الأمْوَاتُ رِيقَتَها     بَعْدَ كأسِ الموْتِ لانْتَشَرُوا (٣)

وفى موضع غيره يرد ذكر الشيطان حين يطلب إلى صديقه ابن أبى عتيق ألاَّ يلومه على حبه لإحدى صاحباته ، لأنه هو الذى وصفها له وزيَّنها فى عينيه ، فلا يكن مثل الشيطان يزين للإنسان أمرا ثم يتخلى عنه ويتبرأ منه :

لا تلُمْنِى وأنتَ زَيَّنْتَهَا لِى     أنتَ مثلَ الشَّيطان للإنسانِ (٤)

وفى موضع غيره يشير إلى استئثار الله بعلم الغيب ، فى حوار بين صاحبة له وصاحبة لها تنكر عليها هجرها له وتتوعدها بأنها ستذوق جزاء هجرها عذابا ينتظرها فى الغد المجهول الذى لا يعلمه إلا الله :

فالآن ذُوقى ماجُزِيتِ لهُ     صَبْراً لما تَـــــد جئْتِ مُعْتَمِدَا
إنَّ المليك أبـــىَ بقُدرته     أن تَعْلَمِى ما تُكْسِبِينَ غَدَا (٥)

وفى ديوانه قصيدة طويلة (١) صاغها فى صورة رسالة بعث بها إلى إحدى صاحباته - عثيمة - ووفرلها خصائص الرسالة ومقوماتها ، وهى تدور كلها فى جو إسلامى خالص أتاح لكثير من العناصر الإسلامية أن تظهر فيها . وهى تبدأ البداية الإسلامية المألوفة باسم الله وبتحية الإسلام :

---

(١) ديوانه ص ٥٥ .     (٢) ديوانه ص ٢٣١ .     (٣) ديوانه ص ٩٥ .
(٤) ديوانه ص ٢١٩ .     (٥) ديوانه ص ٥٧ .
(٦) انظر القصيدة فى ديوانه ص ١٩٠ - ١٩١ .

باسم الإلـــه تحـيّةٌ لمُتيَّم    تُهْدَى إلى حَسَنِ القَوَامِ مُكَـرَّمِ
وصحيفةٌ ضَمَّنْتُهَا بـأمـانـة    عند الرحيل إليكِ أمَّ الهَيْثَـم
فيها التحيّةُ والسلام ورحمةٌ    حَفَّ الدُّموعُ كتابَها بالمُعْجَـم
من عاشقٍ كَلِفٍ يبـوءُ بذَنْبِه    صَبٍّ الفؤاد مُعَاقَبٍ لم يَظْلِمِ

ويمضى الرسالة في هذا الأسلوب الإسلامى ، وتتوالى الصور الإسلامية فيها حاملة معها مظاهر مختلفة لهذا الحس الإسلامى ، فمرة يخوف صاحبته من عقاب الله إذا قتلته ، ويطلب إليها أن تتحرج من قتله حتى لا تبوء باثمه :

لا تقتُلـينى يـاعـثيم فـإنّنى    أخشى عليك عقابَ ربِّك فى دمى
إن لم يكن لك رحمةٌ وتعَطُّفٌ    فتحرَّجِــى مـــن قــتلنا أن تأثَمى

ثم يمضى فى هذا الجو الإسلامى مؤكدا حبه لها ووفاءه بصيغ شتى من القسم بالله الذى بعث النبى محمدا ، وبإهلال الحجاج وتكبيرهم عند بيته الحرام ، وبالمسجد الأقصى الذى بارك الله حوله ، وبجبل الطور الذى خاطب الله موسى عنده [1] . ثم يطلب إليها فى حديث إسلامى رقيق أن تفك أسره :

فُكّى أســـيراً يـــاعُـثَيْمَ فــإنّه    خلـط الحـياة بعــفّة وتكَـرُّم
ورعَــى الأمانةَ فى المَغيب ولَمْ يَخُنْ    غيبَ الصديق وذاك فِعْلُ المُسلم

ثم يمضى فى رسالته عاتبا عليها تأخر رسائلها إليه ثمانية أشهر كاملة ، ثم يعلن فى النهاية توبته من أى ذنب قد يكون ارتكبه ، ويطلب إليها الصفح عنه وقبول عذره ، معلنا أنه لن يعود لمثلها حتى يفارق الحياة ، دائرا بهذا الحديث كله فى جو إسلامى خالص :

إنِىَّ أتوب إلـــيك تــوبةَ مُذْنِبٍ    يخشَىَ العقوبةَ من مليكٍ مُنْعِمِ
وأعوذُ منك بكِ الغَدَاةَ لتَصْفَحى    عما جنيتِ من الذُّنُوبِ وتَرْحَمى

---

(١) سبقت الإشارة إلى هذه الصيغ فى دراستنا للقسم فى المبحث الخاص به .

إن تَقْبلى عُذرى فلستُ بعائدٍ    حَتّى تُغَادِرَ فى المقابر أعْظُمى

ثم يختم رسالته بهذا البيت الذى حاول أن يسجل فيه قمة إخلاصه لها واستعداده للتضحية فى سبيلها :

لو كفِّىَ اليُمْنَى سأتْكِ قَطعْتُها    ولذُقْتُ بَعْدَ رِضَاكِ عَيْشَ الأجْذَام [1]

والواقع أن عمر حقق لهذه الرسالة الشعرية جواً إسلاميا جعلها قطعة فنية متميزة فى شعر هذه المدرسة ، واستطاع أن يوفر لها من المقومات الدينية ما أضفى عليها هذا الجو الجديد من استهلال « باسم الله » إلى حديث الأمانة إلى « تحية الإسلام » إلى تلك الصور الإسلامية التى تعاقبت على امتداد أبياتها حتى تلك الصورة التى رسمها للسلوك الإسلامى من تمسك بالحياء والعفة ومكارم الأخلاق ورعاية الأمانة وحفظ الغيب ، ثم أخيرا إعلان التوبة والإنابة خوفا من عقاب الله . ثم تلك النهاية التى يختمها بها ، والتى يحيطها بتلك الهالة العذرية التى تبدو غريبة على جو عمر العاطفى ، ولكنه عمر الذى لا تنفد وسائله ، والتى يعرف كيف يستخدم هذه الوسائل وأين يستخدمها تبعا للموقف الذى يعيش فيه والتجربة التى يمر بها ، فلكل موقف وسيلته ، ولكل تجربة أسلوبها فى التعامل معها . فالمسألة عنده شراك صيد مختلفة ، ولكن النهاية دائما واحدة ، وهى وقوع الصيد فى أى شرك منها .

* * *

### (هـ) الحس القرآنى

على امتداد الحوار الذى دار مع النصوص فى الفقرات السابقة يظهر بوضوح فى طائفة منها ذلك الحس القرآنى الذى يستمد من الآيات الكريمة غير قليل من معانيها وألفاظها وأساليبها وصورها .

ففى حديث القسم رأينا « الإسلام دين القيم » وهو تعبير مستمد من

---

(١) سأتك : أساءت إليك . والأجذم : المقطوع اليد .

قوله تعالى : ﴿ وذلك دين القيّمة ﴾ ( البيّنة ٥ ) ، ورأينا « المسجد الأقصى المبارك حوله » وهو مستمد من قوله تعالى فى أول سورة الإسراء ﴿ سُبحان الذى أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله ﴾، ورأينا الإشارة إلى « الهدايا الواجبات جُنوبُها » و « البُدْن » التى «أشعروها بتحليل وتقليد » وهى تعبيرات قرآنية مأخوذة من قوله تعالى : ﴿ فإذا وجَبَتْ جنوبها فكُلوا منها وأطعموا القانع والمُعْتَر ﴾ ( الحج ٣٦ ) ، وقوله سبحانه : ﴿ يا أيها الذين آمنوا لا تُحلُّوا شعائر اللّه ولا الشهرَ الحرام ولا الهَدْىَ ولا القَلائدَ ﴾ ( المائدة ٢ ) ، ورأينا القسم « بربِّ البيت والسبع الطباق » والإشارة إلى « الكأس الدهاق » ، وأشرنا إلى الآيات الكريمة التى استمد منها عناصر هذا القسم .

وفى حديث الدعاء مرت بنا تلك الصيغة الدعائية المتأثرة بالقرآن الكريم فى قول عمر « أخزى اللّه من كفرا » ، وأشرنا إلى الآية الكريمة التى استمدها منها. ومر بنا تعبير الأحوص فى بعض صيغة الدعائية « وآخذ ما أعطيتُ عفوا » وواضح أنه متأثر بقوله تعالى : ﴿ خذ العفو وأمر بالعُرْف وأعرض عن الجاهلين ﴾ ( الأعراف ١٩٩ ) .

وفى حديث الحس الإسلامى رأينا قول عمر : « لو شرحت الغداة يا هند صدرى » ، وواضح أنه منقول من قوله تعالى فى أول سورة الشرح : ﴿ ألم نشرح لكَ صدرَك ﴾ ورأينا قول عمر أيضا : « جاء البشير » وقوله : « وأقبلت ريح لها أرَجٌ » ، وواضح أنه مستمد من قوله سبحانه فى قصة يوسف ويعقوب عليهما السلام : ﴿ فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتدَّ بصيرا ﴾ ( يوسف ٩٦ ) ، وقوله : ﴿ إنى لأجدُ ريح يوسف ﴾ (يوسف ٩٤) . ورأينا حديث عمر عن قتل النفس ظُلماً وإشارته الصريحة إلى أنه حُكْم نزل به القرآن وهو يشير إلى

الآيات الكريمة الكثيرة التى تتحدث عن القتل والقصاص ، من مثل قوله سبحانه: ﴿ ومن قُتل مظلوما فقد جعلنا لوليه سلطاناً ﴾ (الإسراء ٣٣) ورأينا قوله أيضا : ﴿ لا تكونى عليه سوط عذاب ﴾ وقوله فى الأبيات نفسها «النفس بالنفس » وواضح أنه استمدهما من قوله تعالى : ﴿ فصبَّ عليهم ربك سوْطَ عذاب ﴾ ( الفجر ١٣ ) ، ومن قوله سبحانه : ﴿ وكتَبْنا عليهم فيها أن النفس بالنفس ﴾ ( المائدة ٤٥ ) . ورأينا تشبيه عمر لصديقه بالشيطان « أنت مثل الشيطان للإنسان » وهو مستمد من قوله تعالى : ﴿ كمثل الشيطان إذْ قال للإنسان اكفُرْ فلما كفر قال إنى برىء منك إِنى أخافُ الله ربَّ العالمين ﴾ ( الحشر ١٦ ) . ومر بنا قول عمر أيضا لصاحبته إن الله أبى بقدرته « أن تعلمى ما تكسبين غدا » ، وهو مستمد من قوله تعالى : ﴿ وما تدرى نفسٌ ماذا تكسب غدا ﴾ (لقمان ٣٤) . ومر بنا قوله « من عاشق كلف يبؤ بذنبه » ، وهو مستمد من قوله تعالى فى قصة ابنى آدم : ﴿ إنى أريد أن تبوأ بإثمى وإثمك فتكون من أصحاب النار ﴾ ( المائدة ٢٩ ) .

وإلى جانب هذه الأمثلة التى وقفت عندها أمثلة أخرى غير قليلة تؤكد كلها أن شعراء هذه المدرسة الحضارية – على الرغم من بعد موضوعهم عن الجو الإسلامى – لم يكونوا بقادرين على أن يتباعدوا عن التأثر بهذا الحس القرآنى الذى كان مستقرا فى أعماقهم بحكم أنهم كانوا فى قلب البيئة المقدسة فى مكة والمدينة حيث تتردد آيات القرآن الكريم صباح مساء فى كل مكان من حولهم ، وبحكم أنهم كانوا أيضا قريبى عهد بظهور الإسلام ، فلم يكن قد مضى على ظهوره حتى عصرهم أكثر من نصف قرن [1] ، وبحكم أن أكثرهم كانوا من أبناء كبار الصحابة الذين عاصروا النبى ﷺ ، وبخاصة لأن القرآن الكريم كان قد جُمع ودون فى مصاحف وزعت على الأمصار الإسلامية منذ عهد عثمان ،

فأصبح النص القرآنى المقدس بين أيديهم ، فمن الطبيعى - فى ضوء هذه الأسباب كلها - أن يكون تأثرهم به وبأسلوبه المعجز تأثرا واضحا .

ولا نريد أن نطيل بمزيد من الأمثلة الكثيرة ، أو باستعراض شامل لكل هذه التأثيرات القرآنية ، فالأمثلة كثيرة ، والمجال متسع ، والقضية ثابتة ومفروغ منها ، وحسبنا أن نشير إلى بعض هذه الأمثلة . يقول عمر مخاطبا صاحبته :

لعلَّك تبلينَ الـــذى لكِ عـــندنَا ... فتدْرين يوماً إنْ أحَطْـــتِ بـه خُـــبْراً

لكَىْ تَعْلمى علماً يقيناً فتنظُرى ... أيُسْراً ألاقى فى طِلابِك أمْ عُسْرا (٢)

وواضح أنه متأثر بقوله تعالى : ﴿ وكيف تصبرُ على ما لَمْ تُحطْ به خُبْراً ﴾ (الكهف ٦٨) ، وقوله سبحانه : ﴿ إن مع العُسْر يُسْرا ﴾ (الشرح ٦) . ويقول عمر فى موضع آخر من شعره مخاطبا صاحبَيْن له :

إنْ تكُونَا كَتَمْتُماَ اليومَ دائِى ... فَلَدَانى فَقَــدْ كَـفَانِــىَ مَــابِى

غير أنىِّ وَددْتُ أنْ عَـــذَابًا ... صُبَّ يوَماً عليكُمَا من عَذابى

لا تنالانِ ذلك الوصلَ مـنها ... أو تنالا السماءَ بالأسباب (٣)

وواضح أنه يستمد عباراته مرة من قوله تعالى : ﴿ فصَبَّ عليهم ربُّك سوطَ عذاب ﴾ (الفجر ١٣) ، وقوله سبحانه : ﴿ ثم صُبُّوا فوق رأسه من عذاب الحميم ﴾ (الدخان ٤٨) ، ومرة أخرى من قوله جل وعز : ﴿ وقال فرعون ياهامان ابن لى صَرْحاً لعلّىَ أبلغُ الأسباب . أسباب السموات فأطَّلِعَ إلى إله موسى ﴾ (غافر ٣٦ ، ٣٧) ويقول لصاحبته فى حوار بينهما :

---

(١) على أساس أن عمر بن أبى ربيعة ولد ليلة قتل عمر بن الخطاب ( انظرالأغانى : ١/ ٧١ ) وقد قتل عمر رضى الله عنه سنة ٢٤ هجرية .

(٢) ديوانه ص ٦٩ . (٣) ديوانه ص ٢٦ ، ٢٧ .

قلتُ ما جشّمْتنا من حُبّكُم يا ابْنَةَ الخَيْرَيْنِ أدْهىَ وأمَرّْ [1]

وواضح أنه يستمد تعبيره من قوله تعالى : ﴿ بل الساعة موعدهم والساعة أدهى وأمر ﴾ (القمر ٤٦) .

ويقول عن صاحبته هند :

حدثُونا أنّها لِى نفثَتْ عُقَداً ياحبَّذَا تلكَ العُقَد [2]

وواضح أنه - وهو يتحدث عن سحر صاحبته الذى أوقعه فى حبائلها - يستمد الصورة القرآنية التى صور بها القرآن الكريم السحر ، وأمر بالاستعاذة منه فى قوله تعالى : ﴿ ومن شرِّ النفاثات فى العقد ﴾ (الفلق ٤) . ووجه الطرافة هنا أن عمر لم يستعذ من سحرها ، وإنما أعلن ترحيبه به وفرحته ، وكأنه يعلن رضاه بأن يكون تحت رحمة صاحبته تنفث فى عقدها لتوقعه فى سحرها ، وارتياحه لأن يعيش مسحورا بحبها وجمالها وفتنتها .

وقول مخاطبا هند أيضا :

فديتُك أطلِقى حَبْلى وجُودِى فإنَّ اللّه ذو عَفْوٍ غَفُور [3]

وواضح أيضا أنه استمد هذا التعبير من الآيات الكثيرة التى وصف اللّه سبحانه ذاته فيها بالعفو والمغفرة [4] ، من مثل قوله تعالى : ﴿ إن اللّه لعفو غفور ﴾ (الحج ٦٠) . ويقول عن صاحبته الرباب :

عاتبتنى ساعة وهْىَ تَبْكى ثم عزَّت خلتى فى الخطاب [5]

والتعبير هنا مأخوذ من قوله تعالى فى قصة داود عليه السلام والخصمين اللذين تسوَّرا عليه المحراب : « فقال أكفِلْنيها وعزَّنى فى الخطاب » (ص٢٣) . ويقول فى حوار بينه وبين الرباب أيضا :

---

(١) ديوانه ص ٩١ . (٢) ديوانه ص ٥٤ . (٣) ديوانه ص ٩٤ .

(٤) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، مادة ( غفر ) ومشتقاتها .

(٥) ديوانه ص ٣١ .

صدقْتِ ، ومن يعلم فيكتُمْ شهادة    على نفسه أو غيره فهو أظلم (١)

وهو هنا يشير إلى أصل من أصول التشريع الإسلامى فى الشهادة مستمدا عبارته من الآيات الكريمة التى تتحدث عن هذا الحكم ، من مثل قوله تعالى : ﴿ ومن أظلمُ ممن كتمَ شهادةً عنده من الله ﴾ (البقرة ١٤٠) .

ويقول راسما صورة مفصلة لعذوبة ثغر صاحبته ، مستمدا بعض ألوانها من صور النعيم التى وعد الله بها عباده فى الجنة ، وهى صور تتردد كثيرا بصفة خاصة فى الآيات المكية : الكافور والزنجبيل والعسل والمسك ، فيقول :

فَمجُتِ المسْكَ بَحْتًا ليس يَخلطُهُ    إلا سَحِـيقٌ من الكافُور قـد نُخِـلا

والزَّنجبيلُ مـن التُّفَّاح تَحْسَبُهُ    مِنْ طِيبِ رِيقَتِها قد خَالطَ العَسَـلا (٢)

وربما كان أقرب الآيات التى استمد منها هذه الألوان الآيات التى وردت فى سورة الإنسان : ﴿ إن الأبرار يشربون من كأسٍ كان مزاجُها كافورا ﴾ ( الآية ٥) ﴿ ويُسْقَوْنَ فيها كأساً كان مزاجها زنجبيلا ﴾ (الآية ١٧) ، إلى جانب الآية الكريمة التى وردت فى سورة المطففِّين : ﴿ يُسْقَوْن من رحيقٍ مختوم . ختَامُه مسك وفى ذلك فليتنافَسِ المتنافسون ﴾ (الآيتان ٢٥ ، ٢٦) ، والآية الكريمة التى تتحدث عن أنهار العسل التى تتدفق فى الجنة : ﴿ وأنهارٌ من عَسَلٍ مُصَفًّى ﴾ (محمد ١٥) .

وهى صورة نرى صورة تشبهها ، وكأنها نسخة أخرى منها ، عند العرجى حيث يتصور رضاب صاحبته مزيجا من المسك والعنبر والكافور والعسل والخمر التى يخالطها ماء صاف أسقطه المطر فوق صخرة بعيدة عن الناس :

كأن المِسْكَ والعَنْـــبرَ والكافورَ فى فيه

وذوبَ الشُّهْدِ والرَّاح    يَصَفِّيــه مُـصَــفِّيه

(١) ديوانه ص ١٨٥ .    (٢) ديوانه ص ١٦١ .

بصَوْبِ البارقِ الأسـ ـحَم أدنَتْهُ سَوَاقِـيه

إلى قـلت بشاهقـة من الوراد يحميه [1]

وفى قصيدة عمر السابقة يشير إلى حكم من أحكام التشريع الإسلامى فى قضاء الديون ، متأثرا بالعبارات القرآنية التى عرض الله بها هذا الحكم فى قوله تعالى : ﴿ وان كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة ﴾ (البقرة ٢٨٠) ، فيقول مخاطبا صاحبته :

مَطَلْتِ دَيْنى وأنتِ اليومَ مُوسرَةٌ أحبِبْ بها من غريمٍ مُوسرٍ مَطَلا

وطرافة الصورة هنا تأتى من أن عمر نقلها من مجالها الاقتصادى إلى مجاله العاطفى ، وتحول بفكرة الدين فيها من ديون المال إلى ديون الحب ، وكأنه يرى أن ديون الحب واجبة الاستحقاق كديون المال .

على هذه الصورة ظهرت التأثيرات الإسلامية فى شعر هذه المدرسة ، وامتدت روافد التيار الإسلامى لتغطى مساحات واسعة منه ، وتعددت مظاهر هذا التأثير ، كما اختلفت - بطبيعة الحال - درجاتها ومستوياتها ، وتفاوتت بين تأثيرات انفردوا بها وتأثيرات شاركوا فيها شعراء المدرسة العذرية . وبهذا ظل لشعراء هذه المدرسة الحضارية جانب من التميز اختلفوا فيه عن شعراء المدرسة البدوية ، وطبع شعرهم بطوابع وسمات مميزة له ، والواقع أن موقف شعراء المدرسة الحضارية من هذا التيار الإسلامى لم يكن بدعا لا بين شعراء المدرسة البدوية ، ولا بين شعراء العصر كلهم فى شتى اتجاهاتهم الموضوعية ومذاهبهم الفنية ، فكلهم استجابوا لهذا التيار ومؤثراته المتعددة ، حتى ليوشك العصر الأموى أن يكون أكثر عصور الأدب العربى استجابة لهذه المؤثرات الإسلامية ، وأشدها تقبُّلا لكل ما يحمله التيار الإسلامى من عناصر ومقومات . والموقف

(١) ديوانه ص ١٠٤ . والبارق : السحاب يلمع فيه البرق . والأسحم : الأسود لتراكمه . والقلت : النقرة المستديرة . والشاهقة : قمة الجبل .

عند شعراء العصر جميعا يلتقى بجميع جوانبه عند بؤرة واحدة ، وهى أن هذا العصر هو الذى استقبل الهزة الإسلامية وهو الذى تلقى بداية هذه الهزة قبل أن تصل إلى هذه الذروة . والحقيقة التى تؤكدها النصوص أن القصيدة الإسلامية فى صورتها الناضجة لم تظهر إلا فى العصر الأموى بعد أن بدأت بواكيرها الأولى وإرهاصاتها المبكرة فى التمهيد لها فى عصر صدر الإسلام . ومن هنا ظهرت الاستجابة لهذا التيار الإسلامى وروافده المتعددة عند الشعراء الأمويين فى شتى اتجاهاتهم الموضوعية ومذاهبهم الفنية . ولم يكن شباب الأرستقراطية الحجازية الذين مثلوا هذه المدرسة الحضارية أقل احتواءً لمؤثرات هذا التيار وروافده ، على الرغم من وقوعهم تحت تأثير التيارات الحضارية المادية التى كانت تتدفع فى مجتمعهم تدفعا شديدا .

غاية ما فى الأمر أن درجات الاستجابة اختلفت ، ومجالات التأثر تفاوتت فى حجمها ومساحتها . ويظل عمر بن شعراء هذه المدرسة أكثرهم استجابه وأشدهم تأثراً بها ، لأنه - ببساطة - كان بطل التجربة الأساسى ، وفتى القصة الأول ، فكان شعره لهذا أغنى مادة ، وأخصب فنا ، من شعر أضرابه من شعراء هذه المدرسة . ومع هذا الغنى والخصب ازدادت الفرصة أمامه ، واتسع الأفق من حوله ، فاقترب من التيار الإسلامى أكثر منهم ليكون وقوعه تحت تأثيراته أشد منهم وأعمق .

ولكن يظل لهذا التيار تأثير آخر غير مباشر يظهر فى اختفاء صور الغزل المادية والحسية التى كانت تمثل ألوانا بارزة فى لوحات شعراء الغزل الجاهليين فعلى الرغم من جو هذه المدرسة الحضارية اللاهى ، وعلى الرغم من اندفاعهم فى هذا « الحب على الطريقة الحجازية » فإن شيئا من هذه الحسية الجاهلية لم يظهر فى شعرهم . وفى هذا التأثير السلبى يبدو عمق التيار الإسلامى فى نفس شعراء هذه المدرسة ، فقد كان شعرهم - على الرغم - من كل شىء - انعكاسا أمينا للقيم الخلقية والمثل التى جاء بها الإسلام ، وأصّلها فى نفوس العرب ، وصدى صادقا لما قّننه الإسلام ونظّمه من علاقات بين الرجل والمرأة ، نمثل هذا

التقنين والتنظيم دفع هؤلاء الشعراء – على الرغم من المعطيات الحضارية الكثيرة والحس المادى المترف – إلى قدر من الالتزام الأخلاقى الذى تتحكم فيه ضوابط الدين الجديد وقوانينه . وعلى هذا لانعدم فى شعر هذه المدرسة قدرا من الاتساق بين السلوك العملى لشعرائها وبين متطلبات الدين الجديد والتزاماته . ولعل هذا أهم اختلاف أخلاقى بين شعراء هذه المدرسة وشعراء مدارس الغزل العباسية بعد ذلك .

* * *

# الباب الثَانِى

## فى قصيدة المدح والسياسة

الفصل الأول : قضايا المضمون .

الفصل الثانى : طبيعة المؤثرات .

## الفصل الأول
## قضايا المضمون

١ - الخلافة : نظام الحكم ووراثة العرش .
٢ - المعجم السياسى فى قصيدة المدح الأموية .
أ - الخليفة والسياسة الأموية .
ب - الخليفة والفضيله الإسلامية .
٣ - الموقف الحزبى وسياسة العصر .
٤ - التاريخ الإسلامى مصدراً للمدحة الأموية .

(١)

## الخلافة : نظام الحكم ووراثة العرش

لعلنا في حاجة مع بداية هذا الباب إلى عرض موجز للصورة الثابتة التي استقرت عليها قصيدة المدح العربية قبل عصر بني أمية ، فمن المعروف - بصفة عامة - أن قصيدة المدح قد وجدت سبيلها إلى دواوين كل الشعراء تقريبا من خلال قسمين كبيرين ، تعلق القسم الأول منهما بتجارب الشعراء سواء في حديث الطلل أو الغزل أو الشيب أو ذكريات الشباب أو شكوى الدهر . وهو قسم يمكن أن نتصور استمراره في القصيدة مع تطور الحركة الأدبية في عصور الأدب المختلفة طالما سلّمنا - بدايةً - أنه يصدر من منظور الإبداع ، ولايقف قاصرا عند حدود دائرة التلقي التي وصفها ابن قتيبة حين وظّف جزئيات المدحة ، فرأى المقدمة بمثابة التمهيد النفسي لدى المتلقي لكي يتهيأ نفسيا لتلقي المدح المباشر في موضوع القصيدة بعد ذلك .

مثل هذا الجزء إذن يمكن أن نتصور ثباته ، أو - على الأقل - قدرا من هذا الثبات أكثر مما ننتظره فيه من تحوُّل أو تغير . وتظل الشريحة الثانية من القصيدة وهي الخاصة بموضوع المدح قابلة للحركة والتحول حسب طبيعة الحركة الأدبية والواقع النقدي ومقتضيات التطور في كل بيئة على حدة .

ذلك أن هناك صورة ثابتة مثالية تعارف عليها شعراء المدح منذ العصر الجاهلي وجسّدوا من خلالها المثال الكامل للممدوح في تصورهم من زاويتين :

الأولى : تتعلق بكل العلاقات والمعايير والقيم الاجتماعية والصفات الإنسانية التي تُطرح في شخص الممدوح وتتعلق به ، وهي دائرة نستطيع أن نحددها من خلال ما تعارفنا على تسميته بدستور القبيلة أو « عقدها الاجتماعي » ، وهو ما نستطيع أن نسميه بعد هذا العصر الأول بدائرة « الفضيلة » التي تشكلت

من حولها لوحة فنية كان أبرز ما فيها مقومات الرجولة والبطولة والكرم فى شخص الممدوح .

والثانية : تدور حول الموقف السياسى للممدوح ، أو بصورة أدق تأثره وتأثيره فى مجتمعه من المنظور السياسى ، خاصة حين يصبح فى موقف السيد أو الحاكم ، عليه واجبات تجاه رعاياه ، وله مواقف إزاء دينه ، فيصبح قربه من الرعية وتلبية حاجاتها وحماية ثغور الدولة به مطلبا ملحا يفرض نفسه على الشاعر لينطلق من خلال عدة صفات مطلقة فى هذه الدائرة تكشف عن الجانب الإيجابى فى شخص ممدوحه تجاه رعيته ودينه ودولته جميعا .

ومع التسليم بهذه المقدمات نستطيع - بداية - أن نزعم - وهو أمر قابل للمناقشة والحوار على مدار هذا البحث سلبا أو إيجابا - بأن طبيعة التغيير فى فن المدحة قد تبدو أكثر وضوحا فى محتوى القصيدة فى الجزء الخاص بالمدح أو ما يسمى « بالموضوع » أو « الغرض » أكثر من ظهوره فى المقدمات ، وذلك لأن ذات الشاعر هى ذاته مهما يطرأ عليها من تطور يتسق من خلاله مع ملابسات العصر وظروفه السياسية والاجتماعية على السواء ، أما طبيعة الممدوح فقد تتحول تحولا أساسيا يبرزه موضوع المدح وطريقة العرض التصويرى التى يتبناها الشاعر فى شخص ممدوحه فى دائرة « الفضيلة » و« السياسة » . وتبدو دائرة الفضيلة أكثر قابلية للأخذ والعطاء والجدل ، وهى قابلة أيضا لأن تضيق وتتسع حسب ضيق الحياة الاجتماعية أو رحابتها ، فما يعد فضيلة فى الجاهلية قد يتحول إلى رذيلة في المجتمع الإسلامى . وغنى عن الذكر هنا أن نذكر موقف الشاعر المسلم مثلا من فكرة شرب الخمر أو الميسر كتقليد اجتماعى عُدَّ عند الشاعر الجاهلى معيارا من معايير الفتوة فى مجتمعه وجزءا أساسيا من السيادة التى لاتكتمل - حسب تصوره - إلا من خلال هذه المعايير .

وعلى هذا تبدو نسبية المقاييس من خلال أشخاص الممدوحين ، ومعها تبدو صورة الممدوح أكثر ما تكون مرونة وقابلية للتحرك حسب طبيعة الحياة السياسية ومقتضيات العصر الذى ينضوى الشاعر تحت لوائه .

فإذا كان الشاعر الجاهلي يكتفى من مدحه بالثناء على سيد القبيلة أو شيخها أو على بعض سادتها الذين يتبنون قضاياها حتى يعجب بها وتبهره فيندفع مادحا مسجلا إعجابه ومصورا مواقف الممدوحين ، فإن المجال قد اتسع أمام الشاعر الأموى منذ تبلور الكيان السياسى للمجتمع الجديد حين انتهت فكرة القبيلة كوحدة اجتماعية ، وظهرت الدولة أو الأمة ، وظهر معها نظام سياسى جديد مختلف فى جوهره عن الصورة القديمة ، نظام محكوم برؤى سياسية تمثلها « الحكومة المركزية » ومواقف دينية يستمدها العصر من روح الإسلام ، ويتأثر أيضا بأنظمة الحكم فى الامبراطوريات المجاورة التى امتزجت معها الحضارة العربية وتفاعلت ، فكان لها من حسها السياسى نصيب وافر برز فى تطبيق نظام للحكم يبدو فيه العنصر الحضارى الوافد شريكا للعنصر الإسلامى الذى ظهر فى تأسيس الدولة ، وتأكيد فكرة الحكومة بمقوماتها المختلفة .

ومن هنا ينبغى أن تكون البداية مع التعرف على هذا التيار الإسلامى فى دائرة السياسة الأموية ، أعنى « نظام الحكم » كما انتهت إليه صورته عند الخلفاء الأمويين . وأول ما يستوقف النظر فى هذا الموضوع إسناد الخلافة دائما إلى الله ، وهو موقف يبشر بأن ثمة رؤية دينية مقدسة لنظام الحكم ، فللخليفة صلة بالسماء لأنه مسؤول عن الرعية ، وهو خليفة الله فى الأرض ، يحكم بأمره ويستند إليه حكمه ، مما يؤذن بعد ذلك بكثير من ملامح القداسة التى انتهت إلى فكرة الوراثة ، فتجاوزت المستوى الدينى إلى مستوى التأثر بنظم الحكم فى حضارات أخرى امتزجت بالحضارة العربية وتفاعلت معها أخذا وعطاء .

ومن الصور واضحة الدلالة على هذا الإسناد الإلهى للخلافة قول ابن قيس الرقيات فى مدح عبد العزيز بن مروان :

أحلَّكَ اللَّهُ والخليفةُ بالـــــ ـــفُوطة داراً بـــها بنُـو الحَكَمِ
المانعُو الجارَ أنْ يُضَامَ فما جارٌ دعـــا فـــــيهم بمُهْتَضَمِ
والوارثُو منْبرَ الخِلافَة والــ ـمُوفون عندَ العُهُود بالذِّمَمِ

والجابرُو كَسْرَ مَنْ أرادوا وما الـ ـكَسْرُ الذى أوْهَنُوا بمُلْتَئِم (١)

فهو يبنى نتائجه على مقدمات يسلم بها فى سياسة الحاكم ، أو فى منصب الخلافة ، إذ يرى أن الله سبحانه وتعالى هو الذى أحله دار الخلافة ، فهى منحة إلهية ، وهبة لا علاقة للبشر بمصدرها ، ونتيجة هذه المقدمة لنا أن نتصور ما يحق للشاعر أن يطرحه فى شخص ممدوحه من صور أهمها وراثة الخلافة فى أسرته التى اكتسبت وحدها تلك الهبة دون سواها ، وهو قادر - من خلال هذا كله - على توجيه الرعية وحمايتها وهزيمة أعدائها وكسرهم إلى الأبد على حد تعبير الشاعر . فالصورة تتعلق بطبيعة نظام الحكم فى نسبته إلى الله أولا ، ثم دور الخليفة بعد ذلك فى السطوة والسيطرة طالما ملك زمام هذا الأمر المقدس ثانيا ، فله أن يرث الحكم وأن يُمدح بمقوّمات جديدة تماما على المدحة العربية ، وليصبح القدوة المُثلى المطلقة التى لا نظير لها ، فلا يصبح سبّاقا فى مواقفه ، ولكنه يصبح فيها متفرداً متميزا بلا نظراء أو أكفاء ، فكل خليفة إنما يأخذ الحكم وراثة عن جدارة واستحقاق مطلق بحكم النسب الدينى العريق الذى ينتمى إليه ، ولذلك تسعى إليه الخلافة مُسلِّمة زمامها وقيادها ، ليحتل فيها الذروة ، وليصبح القدوة المثلى التى تحتذى ويكتفى الآخرون بمجرد الاقتراب منها والتسليم بعجزهم عنها ، ولذا يبدو الشاعر فى غاية الاطمئنان إلى موقفه بعد التسليم بتلك المقدمات ليرى ممدوحه بعد ذلك فى نفس القصيدة :

منهم إمامُ الهُدَى له نِعَمٌ عندى وأيـــدٍ تصـــوبُ بالدِّيَم
خليفةٌ يُقْتَـدى بسـُنَّـتِه فى إرث مجد الثَّراء والكَرَمَ (٢)

فتمتد دائرة الوراثة لتشمل كل شيء يتعلق بكيان الخليفة كحاكم ، ويكاد

(١) ديوان ابن قيس الرقيات ص٨ . الغوطة : بساتين دمشق ، ومعناها أصلا : كل ما اطمأن من الأرض . غضمه حقه : سلبه ونقصه .

(٢) ديوان ابن قيس الرقيات ص ٩ .

الأمر يتجاوز موقفه السياسى إلى موقفه الاجتماعى ، فكرمه موروث ومجده كذلك ، وهو أهل لأن يُقتدى به فى كل سبيل يسلكها .

وعلى هذا النحو تكررت فكرة « العطاء الإلهى » فى الخلافة عند شعراء المدح فى القصر الأموى ، حتى أصبحت هى القاسم المشترك الذى شاع بين الشعراء ، فتجاوزت حدود الكبار وبرزت عند المغمورين أو المُقلين منهم ؛ على الرغم من قلة ما وصل إلينا من شعرهم ، ومع هذا نجد الصياغة مكررة عندهم ، والصور متشابهة تبعا لتشابه المواقف وانعكاسا لاتفاق الرؤى فيما يتعلق بوراثة الحكم وما فيه من تلك « المنح الإلهية » التى وُزِّعت على الخلفاء والقادة معا ، يقول العديل بن الفرخ العجلى فى مدح محمد بن الحجاج :

أعطاكَ ذوُ العرش ما أعطى كرامته  ربُّ الرسول له سِيمَا وتَسْوِيمُ (١)

فالحكم هبة معطاة من الله تعالى للخليفة ، وللرعية أن تتصور بعد هذا ما للخلافة من هيبة وقداسة تعززها إرادة السماء وتسندها ، وللشاعر أن يخضع بعد هذا لتصوير النظام من نفس المنظور ، وللصورة أن تشيع وتنتشر على هذا النحو فى المدحة الأموية ، وليكن من نتائجها أن يصبح الخليفة خير البشر بلا منازع ، فهو أفضلهم على الإطلاق ، ولذا يسمو فلا يقارَن به الآخرون ، فهو يتجاوزهم كثيرا ، حتى فى قيامه بأداء العبادات المفروضة عليه لا يتورع الشاعر من تصويره فريدا فيها ، فهو خير من ينهض بالعبادة ويؤدى الشعائر والفرائض ، وعبد الله بن الزبير يظهر فى مدحة ابن قيس الرقيات خير من حج بيت الله ، فهو يفضل الناس جميعا حتى فى أداء الفريضة فى قوله ناسبا إياه إلى أمه زيادة فى رفع مكانته وتقديسها من حيث النسبة إلى بيت رسول الله ﷺ :

وابنُ أسماءَ خيرُ من مسَحَ الركْـ  ـنَ فَعَالاً وخيرُهُمْ بُنْيَانا

(١) شعراء أمويون : ٣١٨/١٢ . السيما : العلامة . والتسويم : من سوّمه إذا علّمه .

وإذا قيلَ مَنْ هِجَانُ قُرَيْشٍ    كُنْتَ أَنْتَ الفَتَى وأَنْتَ الهجَانا (١)

وأصبح من الطبيعى تبعا لهذا التصور أن يلح المادح على عرض الصور المختلفة التى يمكن أن يرسمها للتأييد الإلهى والمد السماوى الذى يستعين به الخليفة فى استمرارية حكمه من ناحية ، وفى تبنى أمور رعاياه من ناحية أخرى فحين يتقدم الأحوص إلى الوليد بن عبد الملك مادحا لا يفوته أن يصوره ببراعة فى شعره قائلا :

إمامٌ أتاهُ الملكُ عَفْواً ولَمْ يُثِبْ    عَلَى مُلْكِه مالاً حراماً ولادَمَا
تخــيرهُ ربُّ العــباد لخَـــلْقِه    وَلِياً وكــانَ اللّهُ بالناس أعْلَمَا
فلماً قَضَاه اللّه لم يَدْعُ مُسْلِمًا    لِبَيْعَتِه إلاَّ أَجَــاب وسَلَّمَا (٢)

فهو يرسم لوحته من خلال ثقته فى شخص ممدوحه الذى ارتبط بكرسى الخلافة وذلك لأن اختياره لها لم يكن عبثا ولا مصادفة ، بل كان اختيارا وتوفيقا إلهيا لأنه أفضل الناس جميعا واللّه أعلم بعباده ، فهو لم يَسْعَ لينالها ولكن اللّه اصطفاه من بين الناس كافة ليكون خليفة عليهم ، وليجعل الناس بعد هذا يسلمون له القياد ويقبلون ببيعته ، بل يسعون إليها عن رضى عنه واقتناع به .
وإلى هنا يصبح المد الإلهى كما يصوره الشاعر فى شخص الخليفة مبررا لإطلاق كل الصفات التى يمكن أن يضفيها عليه كما سنقف على ذلك عند التعرض لتفصيل دائرة الفضيلة الإسلامية .

على هذا النحو أفاض شعراء بنى أمية فى خلع تلك الملامح المقدسة على ممدوحيهم تناقلوا الصور ، وراح الشاعر منهم يكرر نفسه أو يكرر الآخرين فى إطار واحد وحول محور واحد تحكمه فيه فكرة القداسة المطروحة من خلال العطاء

---

(١) ديوان ابن قيس ص ١٥٧ . ابن أسماء هو عبد اللّه بن الزبير . هجان الشىء : خياره وخالصه .

(٢) ديوان الأحوص ص ١٩٦ .

الإلهى ، ففى رائية الأخطل [١] حين يصل إلى مدح عبد الملك بن مروان لا يجد أمامه إلا أن ينطلق من نفس التصور المطروح عند شعراء الخلافة جميعا ، فإذا هو يذهب :

إلى إمـام تُغَـادينا نَـوَافِـلُهُ     أظفَرَهُ اللّه فليَهْنِىءْ له الظَّفَرُ

الخائضِ الغَمْرَ والميمونِ طائرُهُ     خليفةِ اللّه يُسْتَسْقَى بـه المَطَرُ

وهو ينتمى بنسبه إلى أسرة كُتب لها الحكم وسُجِّل فيها ، ولغيرها كتب الشقاء ، ولذلك يراهم قد فازوا على الآخرين حين :

أعطاهُم اللّهُ جَدّاً يُنْصَرُونَ به     لاجَدَّ إلاَّ صَغيرٌ بعْدُ مُحْتَقَرْ

فسيادة الممدوح هنا مطلقة إلى غير حدود ، وهى ليست محكومة بمقاييس البشر العاديين ، إذ تتضاءل أمام صولتها وقدسيتها هذه المقاييس ، ولذا يبقى من حق الخليفة على ما دحه أن يدعو له بتلك الصيغة الدينية ، وأن يتقرب من خلاله إلى اللّه تعالى ، إيمانا منه بما استقر فى نفسه من إحساس بالبركة الإلهية التى وهبها اللّه للممدوح وأودعها فى شخصه ، ويتكرر حوار الأخطل حول هذا الجانب الإلهى الذى التمسه فى شخص ممدوحه ، فهو يرى الخليفة مبعوث العناية الإلهية على الأرض ، فيقول فى مدح بشر بن مروان :

بكُمْ أدركَ اللّهُ البَرِيَّةَ بعد ما     سعَى لِصُّها فـيها وهَـبَّ غَـشُومُها

وإنَّك للمَأمُـولُ والمُتّقى بِـهِ     إذا خِيفَ من تلك الأمُور عَظِيمُها [٢]

واستكمالا لهذا المشهد يقرر الجانب المطلق فى الخلافة فى قوله فى قصيدة يمدح بها عبد الملك بن مروان :

وقد جعل اللّه الخلافةَ فيكمُ     لأبيضَ لا عارى الخوان ولا جَدب [٣]

---

(١) ديوان الأخطل : ٩٨/١ .

(٢) ديوان الأخطل : ٣١٩/١ . والغشوم : الشديد الظلم .

(٣) المصدر السابق : ٤٧/١ . وعارى الخوان : كناية عن البخل .

وكأن الشاعر يطمئن إلى هذه الحقيقة ، ومعه يطمئن مجتمع بنى أمية فتبدو عنده مقدمة تقود إلى نتائج أخرى من جنسها ، فإذا كان الحكم قد تحول من خلال تلك الهالة المقدسة إلى بنى أمية ، فلا غضاضة إذن من أن يستمر فيهم دون غيرهم من بيوت المسلمين . وهنا يصبح تتبع الشاعر حول تقرير حق الوراثة أمراً له أهميته فى الدعاية للخليفة من هذا المنظور الدينى الذى يتطرق منه إلى منطق الوراثة الذى تلقته الأسرة الأموية – حقيقةً – من تأثيرات حضارية أجنبية وهو – بدايةً – يرى فى ملك ممدوحه أنه إنما يأتيه فتحا دينيا بلا حروب أو معارك من مثل قوله فى مدح عبد الملك أيضا :

ولم تَرَعَبنى مثلَ مُلْكٍ رأيتُهُ ... أتاك بلاَ طَــعْنِ الرِّمَاحِ ولا الضَّرْبِ
ولكن رأَك اللهُ مَوْضِعَ حقِّهِ ... على رَغْمِ أعداءٍ وصدَّادة كُذْبِ (١)

لينتقل إلى النتيجة التى بناها على هذه المقدمات ، أعنى بذلك قضية « الوراثة » يقول فى مدح الوليد بن عبد الملك :

أعطاكُم اللّه مَا أنتم أحق به ... إذا الملوك على أمثاله اقترعوا (٢)

وهكذا شغل شعراء المدح بتصوير الخلافة وشرعيتها من هذا المنظور المقدس ، الأمر الذى سيطر حتى على شعراء النقائض حين كانوا ينصرفون عن أسواق النقيضة إلى قصر الخلافة ، ليخوضوا غمار بحار المدح ، إذ تبرز عندهم الصياغة المكررة التى تتبنى نفس التصور ، فلا تكاد تتجاوزه أو تخرج عليه أو تتناقض معه ، بل تدعمه وترعاه وترفع من شأنه ، فعند الفرزدق أيضا يقابلنا الموقف من الخلافة على الصعيد الحربى فى مدح يزيد بن عبد الملك :

هل تعلمُون بَنى أمَيَّة قاتَلوا ... إلا بسَيْفِ نُـبُوَّةٍ لـمْ يُفْــلَلِ ؟
ضربوا بحقِّ نُبُوَّةٍ كانَتْ لَهُمْ ... وسيوفِ أُسْدِ خَفِيَّةٍ لَمْ تَنْكُلِ (٣)

---

(١) المصدر نفسه : ١/٥٠ – ٥١ .

(٢) ديوان الفرزدق : ١٢٤/٣ . خفية : موضوع مشهور بأسوده . تنكل : تجبن .

(٣) المصدر السابق : ٢/٢١٠ . والقتم : الغبار ، يريد غبار الحرب .

وكذا قوله فى الوليد بن عبد الملك :

منهم خلائفُ يُسْتَسْقَى الغَمامُ بهم     والمُقْحمُون على الأبطال فـى القَتَم
رأتْ قُرَيْشٌ أبـا العاصـى أحقَّهُمُ     باثْنَيْنِ : بالخـاتـم الميْمُونِ والقَلَـم
خلافةٌ لم تكُـنْ غَـصْباً مَشُورتُها     أرْسَى قواعِدَها الرحمن ذُو النِّعَم (١)

فشجاعة خلفاء بنى أمية منسوبة إلى النبوة قبل كل شىء ، وكأنهم إنما يحمون الخلافة بالحق الذى اكتسبوه بانتسابهم إليها ، فسيف النبوة وسيلتهم فى القتال ، وهو سيف تدفعه إلى الحروب شرعية الخلافة بما فيها من موروث سماوى له دعائمه الراسخة التى أرسى الله تعالى قواعدها .

فمثل هذه الشرعية الدينية فى تأكيد نظام الحكم تنشر ظلالها القدسية على شعراء المدح لينهلوا جميعا من ينبوعها ، وهنا تتوحد المصادر وتلتقى الفروع حتى ليسمح شاعر المدح لنفسه أن يبالغ فى درجات التصوير لرفع مكانة ممدوحه وتوثيق علاقته بالله ، وتقنين تلك العلاقة من خلال هذا الاختيار أو الاصطفاء ، كما يرد عند جرير أيضا فى مدح يزيد بن عبد الملك :

زوروا يزيـدَ فـإن الله فـضَّلـه     واستبشروا بِنَـوالٍ غـيْرِ منْزُوْرِ
واستَمْطِروا نَفَحَـاتٍ غـير مُخْلِفَةٍ     من سَيْبِ مُسْتَبْشرٍ بالمُلك مَسْرورِ
فى آلِ حَرْبٍ وفى الأعْيَاصِ مَنْبِتُهُ     هُمْ وَرَّثُوك بناءً عَالِىَ السُّورِ (٢)

فالخليفة يقف ليتلقى العطاء الإلهى بلا حساب ، وهو يعطى منه الرعية وكأنه واسطة الخير بين الله تعالى وبين الناس ، ويكاد الحس الدينى هنا ينطوى على كل متعلقات شخص الممدوح ، فهو مستبشر بالله ، والملك هبة من الله تعالى ، والرعية أيضا بدورها تستبشر به ، وتجد عنده مطالبها وأمانيها وخير رجائها .

---

(١) المصدر السابق : ٢/ ٢١٠ . والقتم : الغبار ، يريد غبار الحرب .

(٢) ديوان جرير : ١/ ١٤٧ - ١٤٨ . الأعياض : بنو أمية . ومنزور : قليل .

ولا يكاد جرير ينسى أن يرد الأمر فى جملته إلى وراثة الخليفة لكل ما هو فيه على غير عادة الشاعر القديم الذى وجد فى شخص ممدوحه الكثير من قدراته الخاصة وصفاته المكتسبة . والأمر مقبول هنا ، إذ أن الشخصية التى هى محور هذا الموقف السياسى أولا وأخيرا ترتبط بحس الخلافة والعطاء الالهى فى نظام الحكم وتثبيت شرعيته . وحين يتجاوزه إلى فضائل ممدوحه يخلع عليه كل ملامح البطولة أيضا من منطلق دينى ، فهو فى نفس القصيدة : يقول :

يكفى الخيفةَ أنّ اللّه فضله  عزمٌ وثيقٌ وعقد غيرَ تغرير (١)

ثم ينسب نصره إلى المد الالهى استمرارا لنفس التصور الدينى المطلق الذى سجله الأخطل :

قد أخرجَ اللّه قَسْراً من معاقلهم  أهلَ الحُصون وأصحابَ المطامير
وكان نصراً مــن الرحــمن قدّره  واللّه ربُّــك ذُو مُلْك وتَقْـــدير

فمن الواضح أن كل متعلقات الخلافة - على هذه الصورة - تنتهى إلى الجانب الإلهى المقدس فيها ، فصفات الممدوح هبة من اللّه تعالى ، وخروج العدو منهزما من دياره ما هو إلا صورة من صور التأييد والمد الالهى المقدر من عند اللّه تعالى ، ولذلك قل تداخل الصورة البشرية مع هذا الحس المقدس ، فلم يظهر إلا مصحوبا بالحذر والحياء من مثل ما سجله جرير أيضا فى قوله :

فلما تسربلتَ الخلافــةَ أقبلت  عليكَ بأبواب الأمور الجَوامع
تبحبحَ هذا الملكُ فى مُستقرِّه  فليس إلى قومٍ سِــواكُمْ براجِعِ
فقــد سرَّنى ألاَّ يزال يزيدكم  يسيرُ بأمر الأمــةِ المُتَتابع (١)

على ألا يُفهم من قول جرير أن الأمة تُسيِّر الخليفة بقدر ما يفهم منه أنه

(١) ديوانه جرير : ١٤٩/١ . والمطامير : الحفائر تحت الأرض .

(٢) ديوان جرير : ٦٦٥/٢ .

يقودها طالما أبى الحكم أن ينصرف عنه أو أن يئول إلى غيره من البشر ، وكأن الخلافة لم تجد ملجأ إلا إليه وحده ، فهو اختيار إلهى أيضا ، وإن بدا للعنصر البشرى دور فى الصورة التى تعلقت بشخص الخليفة وموقفه من رعايا الدولة .

ألا يبدو الحرص الدقيق من جانب هؤلاء الشعراء على أن يقرنوا الخلافة دائما بذكر الله تعالى ، وأن يسندوا نظام الحكم إلى الذات العليا كهبة مطلقة لا تقبل مناقشة ولا جدلا ، أمرا يحتم دور فى استقرار الأمور فى الدولة الأموية من ناحية ، ويزيد من حجم الثقة التى ينبغى على الرعية أن تعيش بها فى شخص الحاكم إذا تعلقت شخصيته من خلال الخلافة بالسماء على هذا النحو المقدس ؟

وعلى هذا الأساس برز واضحا فى أول دائرة سياسية للمدح تسابق الشعراء وتباريهم فى الحوار حول وراثة الخلافة باعتبارها هبة من الله مدعمة بمدد من عنده ، فهى تفويض واختيار لادخل للأمة فيه إلا من قبيل الموافقة والتزكية التى توجب عليها بعد هذا الرضا عن الحاكم به ، والخضوع له والطاعة لسياسته.

وعلى هذا المستوى تظل فكرة شرعية الحكم ومتعلقات نظامه تفرض نفسها على الشاعر فيطول الحديث حول فكرة الحكومة الإسلامية حتى يشكل معجما خاصا لهؤلاء الشعراء تركوه رصيدا لمن يأتى بعدهم فى الأجيال التالية لهم .

وانطلق الشاعر الأموى على هذا النحو يوظف الجانب الدينى فى الدعاية للخلافة والانتصار لشرعيتها وتثبيت دعائمها ، وهو ما تكرر عند كل شعراء الخلافة تلبية لرغبة الخليفة الأموى ، فقد راح « معاوية » وغيره من خلفاء بنى أمية يروجون لفكرة الاصطفاء ، واستمر الشاعر يوقع على قيثارته تلك النغمات التى يفضلها البيت الأموى ويستسيغها ويرددها ملء أسماع البيئة الأموية ، وهو توقيع ثبته فى نفوس بعض الشعراء ميل هواهم مع بنى أمية (١) .

ولكن هذا الميل لم يكن الوحيد الذى سيطر على كل شعراء العصر ، فهو

(١) انظر د . شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ١٣٤ .

بالنسبة لشعراء الخلافة أمر مقرر وضرورة من ضرورات الانتماء للبلاط الحاكم والعيش فيه والدفاع عنه ، ولكن ما الموقف من شعراء الأحزاب الأخرى الذين تحولوا إلى شعراء خلافة ، وتخلوا عن مواقفهم الحزبية القديمة ؟ ومثل هذه الوقفة تعتبر مؤشرا خطيرا له دلالته على حرص الخلافة - فى بعض الأحيان - على أن تفرض ضغوطها وسطوتها على بعض الشعراء لتنطقهم بما تريد ، وهى تريد تأكيد الشرعية والبقاء فى الحكم ، ذلك أن الدولة الأموية قد استطاعت « أن تجمع حول نفسها بالوعد والوعيد طائفة من كبار الشعراء يتغنون بمآثر خلفائها وأمرائها وقوادها وسراتها ، ويسألون ثمن غنائهم وينالونه جاها ومالا ويدفعون أحيانا ثمن « التورط » فى سياسة لايؤمنون بها ، وتضطرهم الظروف إلى مخالفتها من حيث لا يقدرون ، فيسجنون أو يقصون ولكنهم لا يلبثون أن يعودوا بعد حين إلى سابق ولائهم ، وإلى ما كانوا يستمدون به من رضى الدولة وسخائها تائبين معتذرين » (١)

ويبدو أن ازدواجية الموقف كما يسجلها الأستاذ الدكتور شوقى ضيف والأستاذ الدكتور القط تصبح ضرورية فى مناقشة هذه المشكلة ، ذلك لأن كبار شعراء العصر قد استجابوا لصوت الخلافة فكانوا أسرع لتلبية النداء ، وكرسوا جهودهم وطاقاتهم الفنية فى خدمة الخلافة والدعاية لها على حساب الأحزاب الأخرى ، أو - على الأقل - الدعاية لها بشكل مجرد بصرف النظر عن معاداة تلك الأحزاب .

ومن هنا ظل هؤلاء الشعراء يدورون فى فلك « البلاط الأموى » داعين له ومؤيدين شرعيته عن اقتناع منهم أو غير اقتناع ، إذ أن الأمر من قبل حزب الشيعة قد يفسر على أنه استكمال لمسيرتهم الحزبية تحت فكرة « التقيّة » ومداراة الحاكم حتى تتاح لهم فرصة التكوين الحربى لينقضوا عليه ويستعيدوا حقهم فى الحكم ، ومن قبل شاعر الحزب الزبيرى تبدو المسألة فيها قدر من فقد

(١) انظر د . عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٦ .

الثقة بالحزب مع أفوله وانهيار أصحابه ، فلم يجد الشاعر مبررات قوية تصمد أمام هذا الأفول وذلك الانهيار . ويبقى حزب الخوارج على تمرده وعنفه لا يكاد يستجيب للخلافة ولا تطوع أفكاره لصالحها بشكل من الأشكال .

والمهم أن شعراء البلاط لم يتحولوا عنه بقدر ما ظلّت أصواتهم مجلجلة فيه مدوية فى جنبات الدولة كلها ، حتى إذا خرجت عن موضوع المدح لم تكد تتجاوز وظيفتها السياسية أيضا ، ذلك أننا نلاحظ - ولهذا الأمر أهميته - أن كبار شعراء الخلافة هم أنفسهم فحول العصر الأموى ، وهم أنفسهم شعراء النقائض ، الأمر الذى يلفت النظر إلى ضرورة الربط بين نقائضهم وبين سياسة الخلافة ، وهو موقف يتضح إذا حللنا مضامين تلك النقائض لتتكشف الجوانب السلبية فيها ، وهى الجوانب التى تستقطب شباب العصر فتسلبهم دورهم السياسى دون أن يشعروا بأنه قد انتزع منهم ، فهم ينسونه أو يتغاضون عنه لاشعوريا تحت وطأة الاستجابة للمواقف الجماهيرية التى امتلأت بأصوات شعراء النقائض فى « لعبتهم الشعبية المفضلة » . من هنا أصبح جرير والأخطل والفرزدق يؤدون مهمة الدعاية للخلافة وتوطيد أركانها وتثبيت دعائمها بكل الأشكال الفنية المتناقضة ، فمن المدح إلى الهجاء الذى تبلور فى صورة النقيضة لم يتحول الهدف بل ازداد عمقا فى نفوسهم وازداد حرصهم على أدائه فدخلوا معارك لسانية طويلة الأمد ، وتهاجوا هجاء مرا مقذعا تلبية لرغبة السياسة الأموية حتى تأمن مكر الأحزاب وتطمئن إلى عدم استجابة شباب العصر لها أو الانضمام إليها .

ويظل مطروحا عند غير هؤلاء موقف بعض شعراء الأحزاب الذين تحولوا أيضا إلى أبواق دعاية للخلافة الأموية ، وآثروا الانضمام إلى شعراء البلاط يدعمون اتجاههم ويبسطون تأييدهم للنظام الحاكم ، ويبحثون له عن صيغة شرعية يدخلون بها ضمن شعراء البلاط ، وهنا يمكن أن نتصور دور الخليفة فى الضغط على أمثال هؤلاء الشعراء الذين عُرفوا - فى فترة ما - بالتزامهم الحزبى الذى تحولوا عنه إلى قصور الخلافة مؤيدين مهنئين . وإذا هم ينضوون تحت طائلة

المظهر الملكى السياسى ، ويرسمون المظهر الدينى للخلفاء من الأسرة الحاكمة . ويبدو النموذج الدقيق على هذا التحول عند الكميت بن زيد الذى عاش على حبه وولائه لبنى هاشم ووظف فنه فى سبيل دعوتهم ، فإذا به يضطر كما اضطر غيره من الشعراء إلى ممالأة الأمويين ، وربما كان ذلك من باب المداراة والتقية ، والمهم أنه راح ينظم الشعر فى مديحهم بعد أن أوشك أن يواجه تلك التضحية التى لم ترد نفسه أن يبلغها فى حبه لآل البيت »[1] ، فقد ضاق به هشام بن عبد الملك بمدحه للهاشميين وهجومه العنيف على بنى أمية حتى زج به خالد بن عبد الله القسرى فى السجن .

وإلى هذا الحد كان تحول الكميت الذى بدا من أكثر شعراء الأحزاب التزاما فى هاشمياته التى فاضت إخلاصا وصدقا حماسيا وعاطفيا فى موقفه من الهاشميين حتى أصبح لسان حال حزبهم ، ووسيلتهم الدفاعية فى تبنى قضاياهم والدعاية لمذهبهم .

ولم تقف ظاهرة التحول هذه عند الكميت وحده ، فقد تجاوزته إلى غيره من شعراء الأحزاب ، وقد رأينا ابن قيس الرقيات يتحول إلى شاعر خلافة بعد أن نافح عن الزبيريين وناضل عن مبادئهم فيفر من السجن حتى يلجأ إلى عبد الله ابن جعفر بن أبى طالب ليتشفع له عند الخليفة عبد الملك بن مروان ، كما لجأ الكميت من قبل إلى مسلمة بن عبد الملك ليتشفع له عند الخليفة نفسه ، وتكون النتيجة المتوقعة فى تحول ابن قيس الرقيات من شاعر حزبى ملتزم إلى شاعر من شعراء البلاط وإن كان قد أحس أن موقفه أقل حرجا من موقف الكميت الذى اضطر فى النهاية إلى مدح الأمويين والاعتذار عن ذلك إلى أوليائه من الهاشميين « فلم يكن ولاء ابن قيس للزبيريين أنفسهم وإنما كان لما يمثلونه من طموح إلى استعادة ما فقدت قريش من سلطان ، والأمويون على أية حال من القرشيين ، وما دام الأمر قد انتهى باجتماع كلمة قريش ممثلة فى الأمويين فلا

---

(١) د. القط : المرجع السابق : / ٣٠٤ .

بأس من أن يتحول الشاعر إليهم بولائه ويمدحهم بنفس الحرارة والإخلاص اللذين كان يمدح بهما الزبيريين من قبل ، وأن يلتمس لهم العذر فى تنكيلهم بأهل مكة والمدينة » [1] :

ما نقَمُوا مــن بنى أُمَيَّةَ إلاَّ ... أنَّهم يحــلُمــون إنْ غـَـضِبُوا
وأنَّهمُ مَعْدنُ الملـــوك فــلا ... تصلُحُ إلاَّ عــــليهمُ العَـــرَبُ
إنَّ الفنيقَ الذى أبوُه أبوُ الـ ... ـعَاصى عــليه الوَقَارُ والحُجُبُ
خليفَةُ الله فــوقَ مــنْبَره ... جفَّتْ بــذاكَ الأقْـــلامُ والكُتُب
يعتَدلُ التاج فـــوقَ مَفْرِقِه ... على جــبين كــأنَّــه الــذَّهَبُ
أحفَظَهُمْ قَوْمُهُـــمْ بِبَاطِـلِهم ... حتىَّ إذا حــارَبُــوهُــم حَــرِبُوا
تجرَّدوا يضرِبُون بـــاطِلَهــم ... بالحقِّ حــتى تبيَّن الكَذِبُ [2]

فلا يتحرج ابن قيس من إعلان التحول على هذا النحو ، وعرض تأييده للخلافة على تلك الصورة التى لا تبعد كثيرا عن حرصه المتكرر على عزة قريش السياسية منذ أن كان مادحا للزبيريين ، ويبدو أن اندفاعته إلى هذا التحول كانت شديدة فنيا ، فإذا هو يتخذ من فكرة التاج رمزا مدحيا على ما فيها من حس حضارى وافد دخيل من حضارة الفرس لا من الإسلام ، وتكاد الصورة عنده تترنح بين فكرة الصدق والكذب التى يبرر من خلالها تحوله إلى الأمويين . ولعل شيئا من ذلك دار فى نفس الخليفة وهو يستمع إلى مدحته ، فأنكر عليه أن يمدحه بهذه الصورة الفارسية ، متخذا من الصورة الإسلامية التى مدح بها مصعب بن الزبير من قبل مجالا لموازنة تؤكد هذا الإنكار :

---

(١) د. القط : المرجع السابق ص ٣٦٧ - ٣٦٨ .

(٢) ديوان ابن قيس الرقيات ص ٤ - ٥ . والفنيق : الفحل من الإبل . وحربوا : اشتد غضبهم .

إنما مُصْعَبٌ شِهَابٌ من الله تجلّتْ عن وجهِهِ الظَّلْمَاءُ (١)

وعلى أية حال فإن تضحية ابن قيس أو الكميت بقضايا الحزب التى يتبناها كل منهما وتحوله إلى حزب الخلافة يعد موقفا سياسيا قبل أن يكون موقفا دينيا ذلك أن الحس الدينى لم يقل فى هيمنته على الصورة الشعرية عند أى منهما فى الفترة الأخيرة عن نظيره فى فترة الانتماء الحزبى ، ولذا يبدو أكثر من هذا الموقف غرابة وأشد منه دلالة على عنف التيار الإسلامى وسطوته ما أداره شاعر مسيحى كالأخطل فى أكثر من حوار حول فكرة الخلافة وشرعيتها ، فإلى هذا الحد كانت قدرة البلاط على جذب كبار الشعراء ، وإلى هذا الحد أيضا كانت قدرة التيار الإسلامى على الانتشار ، وإن كان لا يزال حريصا على أن يتزاوج عند الأخطل بالذات مع حسه النصرانى ، وتظل للدلالة أهميتها فى كشف موقف الأخطل من الخلافة وتوظيف معظم شعره حول شرعيتها والدعاء لخلفائها ، الأمر الذى رده البعض إلى ضعف عقيدة الأخطل فى دينه (١) . مما أشارت إليه بعض الروايات ومنها حواره مع عبد الملك بن مروان حين عرض عليه الإسلام وأغراه بالعطاء فأجابه : « إن أنت أحللت لى الخمر ووضعت عنى صوم رمضان أسلمت » (٣) .

وهو موقف لا يبنى عليه كل موقف الأخطل ، بقدر ما يبنى على شدة الجذب التى استطاعت أن تجرفه مع تيار الخلافة كما جرفت شعراء الأحزاب الأخرى . والموقف الآخر الذى يؤكد سيادة التيار الإسلامى عند الأخطل يرتبط بما كان بينه وبين المسلمين عامة - لا الخلافة وحدها - من روابط الدم والعروبة ، وما كان بينه وبين الروم من خصومة ، وهو لا ينسى أنه يعيش فى تسامح مع أبناء جنسه دون عداء دينى ، من مثل ذلك الذى وقع بين الامبراطورية البيزنطية ونصارى

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٩٤ .

(٢) د. فخر الدين قباوة : الأخطل الكبير ص ٢٥٨ .

(٣) الأغانى : ٧/١٦٥ - ١٦٦ .

العرب وجر مذابح وويلات واضطهادا دينيا مقيتا [1] . فكان الأخطل بهذا الشكل قريبا من الخليفة المسلم بحكم عروبته أيضا ، وهو لم ينس أن لهذا الخليفة المسلم دوره فى زلزلة امبراطورية الروم بفضل الإسلام حتى.ازدادت العداوة رسوخا فى قلوب العرب ضد الروم وهنا التقى المسلمون والمسيحيون حول الخلافة والعداء للروم جميعا ، وطبيعى أن يحتوى هذا التيار شعر الأخطل ويسيطر عليه وينتشر من خلاله .

وخلاصة هذا الموقف أن التيار الإسلامى قد أصبح البؤرة التى يلتقى فيها الجميع ومن حولها يلتفون ، وعنها يصدرون بلا حرج ، ولكن هذا لا يلغى تماما أن موقف البلاط قد أصبح القاعدة المطلقة فى الشعر الأموى ، فما زالت أصوات الخوارج تتردد بمبادئها وتدافع عنها ضد الأمويين ، وما زال الطابع البدوى ينشر ظلاله عليهم بما فيه من صراحة عنيفة اجتمع لها صدق الشعور ، وعدم القدرة على التحول حتى خلقت جيلا جديدا فى ثقافته ودينه ولغته وأدبه ومنهجه السياسى ، وثمرة هذا أن يكون الشعر الخارجى « شعرا إسلاميا قويا جديدا » [2] ففى فترة الازدهار السياسى وانتشار أبواق الدعاية التى ملأت أسماع العصر وتسللت إلى كل آذان رعايا الدولة الأموية ، ظلت الأصداء تتردد والأصوات الخارجية تتكرر محاولة أن تفرض نفسها ، أو – على الأقل – مصرة على التعبير عن اقتناعها بالمذهب الخارجي ، وظل الشاعر منهم على إخلاصه لحزبه مما يؤثر فى جمال شعره وقوته من مثل قول قطرى بن الفجاءة فى يوم دولاب :

لعمرُكَ إنــى فــى الحــياةِ لزاهدٌ ... وفى العيش مــالمْ ألقَ أمَّ حكَيم
من الخفراتِ البيضِ لم يُرَ مثلُها ... شفاءٌ لــذى بــثٌّ ولا لِسَقــيم
ولو شهَدتْنى يومَ دُولابَ أبْصَرَتْ ... طعانَ فتىً فى الحرب غــير لئيم

(١) د. فخر الدين قباوة : الأخطل الكبير ص ٢٦٤ .
(٢) الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسى ص ١٦٨ – ١٦٩ .

فلم أر يَوما كـانَ أكثر مقعَصًا    يمجُّ دمـا مـن فـائظٍ وكَليمِ
فلو شهدَتْنـا يــوم ذاك وخيلُنا    تُبيح مــن الكُفَّار كـلَّ حَريمِ
رأت فتيةً باعوا الإلهَ نفُوسهم    بجنأتِ عَدْنٍ عندهُ ونَعيمِ (١)

وشاهدنا فى هذا الموقف أن عملية الاحتواء أو الاستقطاب التى من خلالها تحركت الخلافة الأموية قد واجهت صعوبات ظلت بارزة فى مثل موقف هذا الشاعر الخارجى وغيره . ، كما ظلت قدرات بعض شعراء الخلافة أنفسهم على استلهام التيار الإسلامى مختلفة محكومة بالفروق الفردية التى ميزت كلا منهم ومحكومة أيضا بدرجة العمق الدينى الذى تمكن فى نفوسهم وسيطر عليها . فما زال الأخطل يبدو أشد شعراء الخلافة تقصيرا فى عرض المعانى الإسلامية ، وهو لا يحتاج إلى مبررات فى هذا الموقف ، إذ يكفى أن نلتمس عنده النزر اليسير من هذا التيار بحكم نصرانيته ، وهذا اليسير لا يقلل من شأن التيار الإسلامى الذى زلزل غيره من الشعراء ليخوضوا فيه وينطلقوا من خلاله ، فإذا ظهر ثمة تقصير من الأخطل فهو مردود إلى عدم وعيه الكامل بكل المعانى الإسلامية كما استوعبها جرير أو الفرزدق أو غيرهما ، ومن هنا جاء تنويع الأخطل فى مدائحه حيث كان أكثر إفادة من العناصر القديمة (٢) .

ومع هذا يظل واضحا أن الأخطل كشاعر مسيحى ، وأن ابن قيس والكميت كشاعرين حزبيين قد انضووا جميعا فى تيار الخلافة بدرجات متفاوتة ، ومن خلالهم صدرت البيانات السياسية معلنة شرعية الحكم فى بنى أمية ، ومن خلالهم أيضا ظهرت الجوانب الجديدة فى شخص الخليفة الأموى . كما يظل واضحا أن كل هؤلاء الشعراء قد اتفقوا فى مصادر التأثير الإسلامى الذى بدا واضحا خاصه ما ارتبط منه بقية الدولة ونظام الحكم وشرعيته ، فكان لقاء من

---

(١) الأغانى : ١٤٨/٦ . والمقعص : الذى طعن بالرمح طعنة مميتة . والفائظ : الميت والكليم : الجريح .

(٢) انظر د . شوقى ضيف : التطور والتجديد ص ٢٠٤ ، ٢٠٧ .

تخلوا عن أحزابهم مع الأخطل ، واندفع الجميع يعضدون الخلافة والخليفة من خلال التيار الإسلامى بمختلف صوره وأبعاده وتعدد فروعه فى هذا التأثير .

وهناك فكرة أخرى أثارها شعراء الخلافة ، وهى أن الخلافة قدر مقدور فرضه الله على المسلمين ، وقضاء محتوم قضاه الله عليهم ، فلا مرد له ، وعلى الأمة أن تطيعهم وترضى بحكمهم ، وهي فكرة روج لها الأمويون بين الناس حتى ينصرفوا عن التفكير فى معارضتهم والخروج عليهم (١). ومن هنا رأيناها تتردد كثيرا فى شعرهم على نحو ما نرى فى قول جرير فى مدح عمر بن عبد العزيز :

أنتَ المُباركُ والمــهــديُّ سيرتُه　　تَعْصِى الهَوىَ وتـقـوُمِ الليلَ بالسُّوَر
أصبحتَ للمِنبَرِ المَعْمورِ مجلِسُه　　زيناً وزين قِـباب الملك والحـَجـــــر
نال الخلافَة إذْ كانتْ لــه قـدَراً　　كما أتَى ربَّهُ موسَى على قَـدَرِ (٢)

ومع هذه الفكرة تتردد فكرة أخرى ، وهى أن الخليفة الأموى هو المهدى المنتظر الذى يصف به الشيعة أئمتهم . وهى فكرة أخذت تدور فى مدائح شعراء الخلافة ، على نحو ما رأينا فى الأبيات السابقة ، وعلى نحو ما نرى أيضا فى هذه الأبيات لجرير وهو يمدح بها سليمان بن عبد الملك :

سليمانُ المبارك قــد عـلِمْتُم　　هو المَهْدِىَّ قــد وضَــحَ السَّبِيلُ
أجَرْتَ مع المظالم كلَّ نَفْـسٍ　　وأدَّيْتَ الــذى عـهــدَ الــرَّسولُ
صفت لك بيعةٌ بثبَاتِ عَــهْدٍ　　فوزنُ العدلِ أصبَح لا يَميلُ (٣)

وقد أشار الدكتور شوقى ضيف إلى تأثير مذهب المرجئة الذى كان يروج للخلافة الأموية « فكل شيء بقضاء وقدر ، ولا سبيل إلى التغيير والتبديل فى أى شيء ، وكان بنو أمية يذيعون هذا المبدأ حتى ينصرف الناس عن التفكير فى خلافتهم ومحاولة تبديلها أو صرفها عنهم » (٤) .

---

(١) انظر د . يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ١٧٢ .
(٢) ديوان جرير : ٤١٦/١ .　　(٣) ديوان جرير : ٢ / ٤١٦
(٤) التطور والتجديد ص ١٥٦ - ١٥٧ .

## (٢)
# المعجم السياسى فى المدحة الأموية

كان من أولى القضايا التى شغلت الشعراء الأمويين فيما يتعلق بدورهم فى الدعاية للسياسة الأموية محاولات متكررة لرصد أصول الخلافة التى صارت محور هذه السياسة ، وذلك باعتبارها حقا شرعيا سجلوا فيه جانبا إليها يقوم على التفويض كما رأينا عند كثير منهم ، وكما ظهر بصورة واضحة ومباشرة عند جرير فى قوله :

والله قـــدَّر أن تكـونَ خليفةً  خير البريّـــة وارتضـــاكَ المرْتَضى
أعطاكَ ربُّك مِنْ جَزيل عطائه  مُلْكاً كَعُوب قناته لَمْ تُرْفَض (١)

فالخلافة قدر مقدور للخليفة نصا وتوقيفا وعمدا دون سواه ، وقوة ملكه ليست إلا جزءا من عطاء إلهى يناله بحكم موقعه الدينى والسياسى .

وكثير جدا فى دواوين الشعراء تكرار هذا الموقف فى دائرة التفويض الإلهى ولكن بعضهم قد أفاض - تأكيدا فى الشرعية - فى عرض مقومات الخلافة ومتعلقات نظام الحكم ، فوقف جرير عندها فى مدح يزيد بن عبد الملك :

لما مَلَكْتَ عصَا الخـــلافـة بَيَّنَتْ  للطالبين شَمـائلٌ ونجَـــــــارُ
ساسَ الخلافَـــة حـين قـــام بَحـقِّها  وحمىَ الذِّمارَ فما يُضَاعُ ذِمَــارُ
صلىَّ القبائلُ مـــن قـــريش كلُّهــمُ  بالموسمَيْن عـــليكَ والأنصــــــار
ترضىَ قُضاعة ما قضيتَ وسلَّمت  لرضًى بحكـمك حِـــــمْيَرٌ ونزار
قيس يرونك ما حَييتَ لهُــمْ حـــياً  ولآل خندفُ ملكُكَ استبشار (٢)

---

(١) ديوان جرير : ٢/ ٦٢ .

(٢) ديوان جرير : ٢/٦٤٦ - ٦٤٧ .يقصد بعصا الخلافة قضيب النبى عليه السلام الذى كان يخطب به الخلفاء . الشمائل : الخلائق والطبائع ، النجار : الأصل . الموسمان مكة ومنى . الحيا : الغيث والخصب .

فهو يعتمد فى تأصيل الحكم الأموى على رمز من رموزه تمثلَّ فى القضيب الذى أصبح واحداً من رموز الخلافة بعد الراشدين ، ولذا يتطرق بالصورة إلى صيغة دعائية هى نفسها صيغة الدعاء للراشدين من قبل ، فكأن الخليفة الأموى - بهذا الشكل - بحكم تفويضه الإلهى يستحق هذه الوقفة من شاعر عصره ، بل يصبح له على كل رعاياه حق الطاعة والإجابة والتسليم بحكمه ، حتى يصبح مصدرا من مصادر الخير للرعية ، به يستسقون وبواسطته يستنزلون الخيرات .

مقومات الخلافة اذن بدءا من شعارها إلى التفويض من مصدرها الإلهى ، إلى إيجاب الطاعة من قبل الرعية ، إلى الاستسقاء باسم الخليفة ، مراحل أربع بدت قداستها فى تصور شعراء العصر . ولتكن النتيجة الطبيعية لكل هذا التصور درجة راقية من درجات القداسة لمنصب الخلافة تصل بها إلى صورة مطلقة لا ينتظر عنها تحول أو تبديل على حد تصوير جرير أيضا حين ينسب كل أدوات الخليفة إلى الله تعالى فى قوله فى مدح الوليد بن عبد الملك :

إن الوليد هـــو الإمام المصطفى    بالنصر هـــزَّ لـــواؤهُ والمغـــنم
ذو العرش قدَّر أن تكون خليفةً    مُلِّكْتَ فَاْعلُ على المنابر واسْلَم
ورثَ الأعنَّةَ والأسنَّةَ وانْتَمـــىَ    فى بيت مَكْرُمَة رفـــيع الســـُّلَم
ورأيتُ أبْنِيَةً خَـــوَتْ وتَهَـــدَّمَتْ    وبناءُ عَرْشِكَ خَالدٌ لـــم يُهْدَم (١)

فيكاد جرير بهذا الشكل يحصر نفسه كما يحصر ممدوحه فى دائرة العطاء الإلهى المطلق دون سواها ، فهو الإمام المصطفى منذ توليه الحكم ، وهو المنتصر لأن أدواته القتالية قد ورثها من بيت عريق من المنظور الدينى أيضا ، ولذلك لا يتصور أن يكتب لغير بيته ذلك الخلود الأبدى .

ومن هذا الحرص على تجريد الخلافة كسلطة دينية اندفع الشعراء إلى تعميق موقفها بشتى الوسائل ومختلف الصور ، فكانت الوقفة المتكررة لكثير منهم

---

(١) ديوان جرير : ٧٠/١ .

على المظهر الملكى والدينى لها ، وإن كان المظهر السياسى قد يغلب على الدينى حين يندمج المادحون فى ممدوحيهم ليروا أن الله اختارهم وآزرهم ، وجعلوا يصفونهم بأنهم حراس على الدين وبأنهم أفضل قريش . وهى دعاوى خطابية لاسند لها من الدين نفسه ولا من المنطق ، وإذا بالطابع العام لشعرهم يغلب فيه المظهر الملكى السياسى على المظهر الدينى ، ولعل السبب فى هذا أن بنى أمية لم يقيموا ملكهم على أساس دينى يستمدون منه حقهم فى الحكم كما فعل الشيعة والخوارج والزبيريون » [(١)] . ويبدو أن المسألة دخلها قدر كبير من المجاملة من قبل الشعراء لمدوحيهم ، ولما لم توجد أدلة وحجج منطقية يمكن أن يتم من خلالها الحوار والجدل حول أحقية الأمويين بالخلافة ، فقد قفز الشعراء مباشرة إلى نتائج بلا مقدمات برزت فيها قداسة الخلافة من خلال إسنادها إلى الله تعالى ، وأصبح الحكم محوطا بهالة من القدسية أوحى بها الشعراء إلى الناس من خلال هذا التصور ، ولذا بدت القضية عندهم فى غير حاجة إلى مناقشة أو مبررات فقد تجاوزت هذا المستوى فى شكل تلك الطفرة التى اقتضت من الرعية التسليم والطاعة واللامناقشة واللاجدل جميعا .

وانطلاقا من ظاهرة التسليم هذه كانت الانتقالة إلى عرض تفصيلى حول رموز الخلافة وشعارها من مثل ما سجله الفرزدق فى مدح يزيد بن عبد الملك :

ولقد تَرَكْتُ بِواحِفينَ بَقيَّةً ... يَرْجُونَ سَيْبَ نداكَ غَيْرَ المُحْلِ
أعطىَ ابنَ عاتِكَةَ الذى ما فَوْقَهُ ... غَيْرُ النُّبوَّةِ والجَلالِ الأجْلَلِ
سُلْطَانَهُ وعصَا النَّبِىِّ وخَاتَماً ... ألقَى لَهُ بِجِرانِهِ والكَلْكَلِ
أهلُ المَشَارِقِ والمَغَارِبِ إذْ رَأَوْا ... مَا فيه ذِكْرُ محمدٍ لَمْ يُنْحَلِ [(٢)]

(١) د. الحوفى : أدب السياسة ص ١٧٤ .

(٢) ديوان الفرزدق : ١٢٥/٢ . واحفين : أراد واحفا وهو واد فثناه . الجران : باطن العنق . الكلكل : الصدر .

فلا تكاد الصورة تتضح إلا بتلك المشاهد المقدسة من النبوة والجلال الأجلل ، وما ينتشر فيها من رموز الخلافة : سلطانها الدينى وقداستها الإلهية ووراثتها شعارها عن رسول الله ﷺ من العصا والخاتم حتى سادت الدولة بسيادته وتسيطر جزئيات الصورة على خيال الفرزدق فيتبناها تكرارا وإذاعة فى أكثر من قصيدة له ، فحين يذكر هدم بيعة دمشق التى هدمها الوليد بن عبد الملك وأدخلها فى الجامع الأموى يسجل إعجابه بالموقف من منظور دينى خالص ينشره ويذيعه قوله :

منهم خلائفُ يُسْتَسقى الغَمامُ بهمْ ... والمُقْحِمونَ على الأبطالِ فـى القَتَمِ

رأت قريشٌ أبا العاصِى أحـقَّهُمُ ... باثنين : بالخاتمَ المَيْمُونِ والقَلَـمِ

تخيرُوا قبل هذا النَّاس إذ خُلِقُوا ... من الخلائقِ أخلاقاً مِـنَ الكَرَمِ (١)

وهو هنا على غير عادته يقدم حديثه بالنتيجة لا بالمقدمة ، وفى هذا الموقف تظهر ثقة الشاعر فى تساوى المقدمات والنتائج قُدِّمت أيهُما أو أخرت ، وعلى قدر ثقته يصور استسقاء المسلمين الغمام بخلفاء بنى أمية عامة ، حتى وصل إلى درجة من خصوصية الصورة وركزها حول شخص الوليد بن عبد الملك بدأ يضفى على اختياره طابعا بشريا محكوما بتسليم عام مطلق ، فهو الأحق بالحكم وله أن يستمتع بشعاره من الخاتم الميمون والقلم .

وعلى هذا بدأت خطوط المعجم السياسى عند شعراء المدحة الأموية تتضح ، وبدأوا يخطون أولى صفحاته من خلال قضايا الحكم المطلق ، ويأتى إطلاقه - كما رأينا - من منظور دينى محض ، ومع تعدد صفحاته يبدأ التدرج فى عرض ملامح الحكم من شعاره ورموزه على ما لها من قداسة ودور تاريخى فى تأصيله فى الأسرة الأموية ، وفى شخص الخليفة الممدوح ، وبعدها يتكرر مصطلح الحكومة الإسلامية ويكثر تردده على ألسنة الشعراء ، فيذكره جرير وهو يهجو الفرزدق وجميع الشعراء فى قوله :

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢/ ٢١٠ .

فاسأل معاقلَ بالمدينة قبلَهم     نور الحكومة والقَضاء المُقنع (١)

ويبدأ اسم ولى العهد ومكانته يُدرجان ضمن هذا المعجم السياسى للحكومة المركزية أيضا من المنظور الدينى فإذا جرير يقول فى البيعة لعبد العزيز بن الوليد :

ولـو قَدْ بـايعـوكَ ولىَّ عَـهْدٍ     لقامَ القِسْـطُ واعْـتَدلَ البِنَاءُ

وقال أولُو الحكومة من قُرَيْش     علينا البَيْع إذ بلغ الغلاء (٢)

فكما تفرد الخليفة بملامح إسلامية يفرده بها المادح بدأت الصورة فى الاتساع لتشمل ولى العهد الذى لا تستقيم الأمور إلا باختياره ، خاصة إذا كان ممثلا فى شخص ممدوح جرير ، فمبايعته ليست بعيدة عن التفويض الإلهى فى دائرة الخلافة ، بل تكتمل بعد ذلك بشكل من أشكال التفويض أيضا حين يصل صاحبه إلى كرسى الخلافة .

وبدأ يظهر فى نفس المعجم نوع من القداسة الدينية للأئمة ، وهى قداسة فرضت نفسها على الشعراء ، أو بمعنى أدق فرضوها على أنفسهم ، وربما الأكثر دقة أنهم فرضوها على الجمهور من حولهم ، فهى قداسة ينادى بها شعرهم ويصورها ضمن المعجم السياسى والدينى لبلاط الخلافة وموقف الخليفة « فإذا ما ورثوا أئمتهم اجتهدوا فى أن يسبغوا عليهم قداسة دينية هائلة يسمون بها فوق غيرهم من البشر » (٣) ومن الحق أن ما يتعرض له الدكتور النعمان يتعلق برؤية خاصة بحزب الشيعة ، ولكن يبدو أنها العدوى السياسية التى استشرت فانتشر معها هذا التصور المقدس لدى غيره من الأحزاب ومنها الحزب الحاكم - أعنى الخليفة الأموى - وبالتالى بدأ التدرج بالصورة والتقرير إلى التعلق بأهداف الأفعال التى يقوم بها الخليفة ، وسيطر المنبر على أذهان الشعراء فى

(١) الديوان : ٩١٤/٢ . المعاقل : القوم الذين يلجأ إليهم فيمنعون كل من يلجأ إليهم .

(٢) الديوان : ٦٦٨/٢ . البيع هنا : المبايعة . والغلاء : المسابقة .

(٣) د. النعمان القاضى : شعر الفرق الإسلامية ص ٣٩١ .

علاقته بالخلافة ، ودخل معجم المدحة الأموية صورة ضخمة بارزة لها مكانها الخاص فى قائمة الرموز الإسلامية ، يقول ابن قيس قاصدا بحواره عبد الملك بن مروان :

خليفةُ اللهِ فـــوقَ منبَرِه    جفَّتْ بـذاك الأقْلامُ والكُتُبُ
يعتَدِلُ التَّاجُ فوقَ مَفْرِقِه    علىَ جَبِينٍ كـأنَّه الـــذَّهَبُ
أحفَظَهُم قومُهم بِبَاطِلِهم    حتى إذَا حارَبُوهُم حَرِبُوا (١)

فيقدم اسم الخليفة مضافا إليه لفظ الجلالة ويلحقه مباشرة بمكانة المنبر ودوره فى الخلافة التى صارت إليه قدرا مقدورا فقد جفت الأقلام بذلك ورفعت الصحف ، وكانت الخلافة لهم أمرا مقضيا من قبل الله تعالى ، ومن المنبر ينتقل إلي الملمح المادى الثانى للخلافة ، وهو ملمح حضارى يتعلق بفكرة التاج الذى يعتدل فوق مفرقه ،شرقا إشراقة وجهه فى موقعه من حكم مجتمعه ورعاياه .

ومن هذه المصطلحات الجديدة التى امتلأ بها ديوان المدح الأموى بدأت صور الأئمة فى الاندفاع والتدفق على ألسنة الشعراء ، فليكن الممدوح أحيانا فى تصور بعضهم إماما للبرية كلها كما يسجل الأحوص ذلك فى قوله :

وإنى لأستَحْيِيكُمُ أنْ يَقُودَنِى    إلى غيركم من سَائِرِ النَّاسِ مَطْمَعُ
وأنْ أجْتَدِى للنفع غيْرَكَ مِنْهُمُ    وأنتَ إمـــامٌ للبـــرِيَّةِ مـــقْنَعُ (٢)

وليكن الإمام هو القبلة الوحيدة التى يتجه إليها الشاعر ، وعندها يحط رحاله دون خوف أو قلق ، فقد أمَّن حياته حين وصل إليه ، بحكم قدرته على نفعه ، كما يقول الأحوص أيضا :

---

(١) ديوان ابن قيس الرقيات ص ٥ . جفت الأقلام والكتب : أى قضى الله بذلك وكتبه فى اللوح المحفوظ . المفرق : مكان فرق الشعر من الرأس . أحفظه : أثار حفيظته أى غضبه .

(٢) ديوان الأحوص ص ١٤١ . رجل مقنع : يقنع به ويرضى برأيه وقضائه .

وإنّا عدآنا عن بلادٍ نُحبُّها　　إمَامٌ دَعَانا نفعُهُ المُتَتَابِعُ (١)

فإذا كان الممدوح من خلفاء بنى أمية قد أصبح إماما على هذا النحو ، فإن الصورة قد انتشرت وترددت على ألسنة الشعراء بشكل أو بآخر ، فهو عند الأحوص إمام البرية ، وعند ابن قيس الرقيات إمام الهدى والقدوة المثلى التى تحتذى ، يقول فى عبد العزيز بن مروان :

منهم إمام الهُدى لَهُ نِعَمٌ　　عندى وأيــدٍ تَصُــوبُ بالــدِّيَمِ

خليفةٌ يُقْتَــدىَ بُســـنَّتهِ　　فى إرث مَجْد الثَّراء والكَرَمِ (٢)

فهو يجمع فى شخص ممدوحه الإمامة والخلافة معا ، وهما معلمان لشخصه لا يبرزهما إلا من هذا المنظور الدينى المحض ، ففى الإمامة يتزعم طريق الهداية والخليفة يضع الأصول والقواعد والسنن التى تتبع من قبَل رعاياه . ويتردد الموقف نفسه عند الفرزدق ، فهو أمير المؤمنين جميعا مع ما فى إسناد إمارته للمؤمنين من دلالات دينية محضة فى قوله فى ملحمته الطويلة التى نظمها متجاوزا بها المائة بيت :

إليكَ أميرَ المُؤْمنِين رَمَتْ بنا　　همومُ المُنَى والهَوْجَلُ المُتعَسِّف (٣)

وهو موقف يتكرر عند الأخطل ويتردد على لسانه فى شعره ، وهو يربط ربطا طريفا بين إمارة الخليفة للمؤمنين وبين وصفه بالإيمان كجزء من فضائله الدينية الخالصة يقول فى مدح عبد الملك بن مروان :

إليك أمـــيرَ المُؤمـــنين رَحَلْتُهَا　　على الطائر الميمـــونِ والمـــنزل الرَّحْبِ

إلىَ مُؤْمِنٍ تجلوُ صَحيفَةُ وَجْهِهِ　　بلابلَ تَغْشَى من هُمُومٍ ومِنْ كَرْبِ (٤)

---

(١) ديوان الأحوص ص ١٤٧ . عداه عن الأمر : صرفه عنه .

(٢) ديوان ابن قيس الرقيات ص ٩ . تصوب : تقطر . والديم : السحب المطرة .

(٣) ديوان الفرزدق : ٢٦/٢ . يمدح عبد الملك بن مروان : الهوجل : البطن الواسع من الأرض . المتعسف : الذى يسار فيه على غير هداية .

(٤) ديوان الأخطل : ٤٣/١ . البلابل : الشدائد .

وربما وجد الأخطل فى الصيغة ما يخدم قضيته المدحية فيكثر من تكرارها ربما من قبيل الإعجاب بالإيقاع اللفظى ، أو الحاجة إليها كصيغة خطابية تؤدى مهمة خاصة فى موقف المدح ، أو أنها تعكس - بالضرورة - صورة من التيار الإسلامى الذى يفرض نفسه على ذهن الشاعر وخياله ، يقول :

أعنىٌ أمـيرَ المؤمنين بنَائلٍ ... وحُسْنِ عَطاءٍ لـيـسَ بـالـرَّيِّث النَّزْرِ
وأنتَ أميرُ المُؤمنين ومابِنَا ... إلى صُلْحِ قيسٍ يابْنَ مروان من فَقْرِ
إليكَ أميرَ المُؤمنين نَسيُرها ... تخُبُّ المَطَايا بالعَرانِينِ مـن بَكْرِ (١)

ولا يكاد الأخطل يترك فرصة الحوار مع أمير المؤمنين من خلال لوحته الإيجابية أو حتى السلبية حين يعرض بأعدائه من خلال مخاطبته أيضا ، يقول فى مدح عبد الملك :

فَهْوَ فداءُ أمـيرِ المُؤمنين إذَا ... أبدَى النَّواجذَ يومٌ بَاسـلٌ ذَكَرُ
وقد نُصِرْتَ أميرَ المُؤمنين بنا ... لمَّا أتاك ببطن الغُوطَةِ الخَبَرُ (٢)

فهو يجعل عدو ممدوحه فداء له من خلال نفس الصيغة ، وكأنه يبرزه رجل دين ودولة من خلال تلك الإمارة التى تمنحه حق الطاعة ، وتهيىء له سبل الانتصار لدينه ودولته .

وعلى هذا كانت كثرة المدائح مؤشرا دينيا واضح الدلالة على الإفادة من هذا المصدر الإسلامى لإضفاء هالة مقدسة على شخص الخليفة وتثبيت مكانته وشرعية حكمه ، وهو أمر طبيعى فى توظيف المدحة الأموية حين تتبنى قضايا الحزب الحاكم ، شأن شعرائها فى هذا شأن شعراء الأحزاب الأخرى المناوئة للبلاط الأموى ، تلك التى اعتمدت على المقارعة بالحجج من ناحية ، وحاولت الانقضاض على الخلافة الأموية من ناحية أخرى .

---

(١) ديوان الأخطل : ١٨٩/١ .
(٢) ديوان الأخطل : ١٩٢/١ .

ومن الطبيعى أن يتصدى شعراء الخلافة لبقية الأحزاب بالتحدى والعداء ، ولكن يبدو أنهم آثروا الدعاية الإيجابية للخلفاء دون سواهم ، وأهملوا فى كثير من الأحيان دور الأحزاب الأخرى ، ولكن بعضهم آثر ألا تمر المسائل بسلام تام فأظهر عداوة للأحزاب الأخرى هاجيا أثناء مدحه للخليفة ، ودخل المصطلح الهجائى الخاص بهذا الموقف طرفا فى قصيدة المدح الأموية من مثل ما ورد عند الأخطل فى قوله مادحا وهاجيا :

فلا تجعلنِّى يابن مروانَ كامرىءٍ غلتْ فى هوى آل الزُّبيرْ مراجِلُهْ

يبايعُ بالكَفِّ التى قـد عَـرَفْتَهُا وفى قلبه نامُوسُـه وغوائِلُهْ (١)

وكأن الأخطل حرص على أن يضم المعجم السياسى للمدحة الأموية ملامح سلبية يطرحها فى الأحزاب المناوئة ، فيصب سخطه على ابن قيس الرقيات وموقفه من مصعب بن الزبير ، وربما قصد كل من مال هواهم إلى حزب الزبيريين .

وخلاصة الموقف فى هذا الجانب من الحديث أن الدائرة السياسية للمدحة الأموية لدى شعراء الخلافة - كما كانت لدى شعراء الأحزاب - قد تطرقت إلى الجانب الدينى عمدا ، فأضافت من خلاله فضائل إسلامية ترتبط بالشخصية المطلقة للحاكم المسلم أيًا كان هذا الحاكم ، الأمر الذى دفع الشعراء إلى تكرار صور متشابهة والدوران فى دائرة محدودة أساسها تصوير نظام الحكم ووراثة الخلافة ، وهو نظام مقدس ، وحكم وراثى تسنده إرادة الله ، ويوظف لخدمة دينه وحماية البشر بتوجيه منه . وهى الصورة التى راح الشعراء يطرقونها ويكثرون من الحوار التفصيلى المتعدد حولها . وعلى أية حال فإن الدائرة السياسية للمدحة على هذا النحو قد بدت جديدة إذ صفت المدحة الأموية من شوائب الاعتذار أو الهجاء وأخلصتها للسياسة وتبنى الشرعية فى أحقيَّة الخليفة بالحكم .

---

(١) ديوان الأخطل : ١/ ٣٥ . ناموسه : عداوته وغشه . الغوائل : جمع . غائلة ، وهى الحقد والعداوة . وهو يشير فى البيتين إلى ابن قيس الرقيات .

## أ - الخليفة والسياسة الأموية :

يعد الموقف السياسى للخليفة من أهم المجالات التى يمكن أن يطرح من خلالها الفكر الإسلامى فى هذا العصر ، فقد انتهى الفكر القبلى ، ومع أفوله أفل نجم شيخ القبيلة ليبدأ نظام « الدولة » أو « الحكومة المركزية » ، ومعه نظام الخلافة والخليفة ، وللخليفة نهج سياسى له قواعده وأصوله التى تستمد روحها أساسا من الدين الإسلامى بعد أن حل محل العصبية القبلية أو رابطة الدم التى حكمت مجتمع الجاهلية وأباحت له الغزو شريعة حياة . وأول ما يبدو أهلا لاحتواء الحس الإسلامى فى شخص الممدوح تلك الدائرة التى تفرض عليه أن يتصل برعيته من خلالها ، وهى ما نتعارف عليه باسم « الموقف » حيث نحاول تبين ما دار فيه الشعراء من أفكار وما ناقشوه من حس دينى إزاءه ، ويبدو من أشد الأمور بساطة ووضوحا وأقربها إلى التناول من هذه الزاوية ما صنعه شعراء العصر حين سجلوا بعض المواقف السياسية لبعض خلفائه ، فكان شعرهم بمثابة وثيقة تاريخية دقيقة تصحح الحدث وتؤكده ، وتسجل موقف الشعر منه كرؤية لها خصائصها وسماتها ، فإذا بنا نصادف عند بعض الشعراء تلميحا إلى مواقف الحسين ، فيبكيه الشاعر فى حوار من شكل جديد ينتقد فيه سياسة الخليفة ويهدده بموقفه العدائى هو وقومه منه ، على نحو ما نرى فى قول عبيد الله بن الحُرّ الجُعْفى حين أتى كربلاء فنظر إلى مصارع الحسين وصحبه ، فاستغفر لهم هو أصحابه ، ثم مضى حتى نزل المدائن وقال قصيدته الميمية التى يقول فيها :

فإنْ يُقْتَلوا فكـلُّ نَفْـسٍ تقيَّـةٍ ... على الأرض قد أضْحَتْ لذلك واجِمَهْ
وما إن رأى الراءوَن أفضلَ منهمُ ... لدى المـوت سـادات وزُهْراً قَماقمَه
أتقتلهمْ ظُلماً وترجـو ودادنـا ... فدَعْ خُطَّةً ليسَـت لـنـا بُمـلائمَهْ
لعمرى لقد راغمتمُونـا بقتلـهم ... فكم ناقـمٍ منَّا عـليكُم ونـاقمَهْ
أهُمُّ مِـراراً أنْ أسِـيرَ بجَحْفَلٍ ... إلىَ فئةٍ زاغَـتْ عَـن الحقِّ ظَالمَهْ

فكُفوٌ والأَذْدُتكمْ فى كتائبٍ    أشد عليكم من زُحوُف الدّيالمه (١)

فهل انطلق الشاعر فى هذا الموقف إلا من رصيد طويل وضخم كمن فى وجدانه ضيقا بالسياسة وأصحابها حين ألح عليه المشهد الكثيب ، فتذكر القتلى من آل بيت رسول الله ﷺ ، ألا يعد هجوم هذا الشاعر ونظرائه على الخلافة الأموية أمرا يحتاج إلى وقفة خاصة من قبل الدولة من قبيل التصدى لأصحابه وتفنيد آرائهم ؟ يبدو أن الخيفة لم يغفل خطورة الهجوم السياسى على شخصه أو حتى مسلكه فى قيادة الدولة ، فكان عليه أن يتبنىّ مجموعة من الشعراء من حوله حتى ينهضوا بالدعاية المضادة ، ويعرضوا الجوانب الإيجابية التى ينتهجها فى سياسته ويسير عليها حكمه من خلال السلف الصالح عمليا ، ومن خلال الأصول الدينية من القرآن والسنة تنظيرا وتقنينا .

وأصبحت الحاجة ملحة إلى عرض سياسة الخليفة الأموى على ألسنة شعرائه لرد مثل هذه الأتهامات من ناحية ، ولتوطيد حكمه وتأكيد شرعيته من ناحية أخرى ، وكان المنطق الدينى هو السند الذى يمكن أن يبرىء الخليفة من الاتهامات ويمهد له سبيل الاستقرار فى حكمه ، فتعددت الجزئيات والتقت حول هذا المحور الدينى عند كل شعراء الخلافة .

وفى شخص الخليفة أصبح المطلب الدينى على قدر واضح وهام من الحساسية ، فلابد لكى تكتمل للخليفة هيئته السياسية أن يبدو من أشد الناس حرصا على دينه والدفاع عنه ، وهنا يرسم الشاعر خطا سياسيا واضحا للخليفة كرجل مسلم قبل أى اعتبار آخر ، ومن هنا تفرض السلفية نفسها على الشاعر فليكن الخليفة امتدادا طبيعيا لتيار الحكم الإسلامى ، وليكن حلقة تراثية من حلقات الخلفاء الراشدين الذين نهجوا سبيلا دينيا خالصا قادوا من خلاله المجتمع الإسلامى ، فيبدأ الفرزدق يستمد صورة القدوة الحسنة ليخلعها على ممدوحه حين قال فى هشام بن عبد الملك :

---

(١) شعراء أمويون : ١١٦/١ . والزهر : البيض الوجوه . والقماقم : السادة ، جمع قمقام .

وحبلُ اللهِ حبلُك من يَنَلْهُ  فمَا لعُرىً إليه من انْفِصَامِ
أميرُ المؤمنين بِه نُعِشْنَا  وجُدٌ حبَالُ آصَارِ الإِثَامِ
فجاءَ بسُنّةِ العُمَرَيْنِ فيها  شفاءٌ للصُّدور من السّقَامِ
رآكَ اللهُ أَوْلَى النّاس طُرّاً  بأعْوَادِ الخِلافَةِ والسّلامِ
رأيتُكَ قد مَلأتَ الأرْضَ عَدلاً  وضوءاً وهى مُلْبَسَةُ الظّلامِ
رأيتُ الظُّلم لما قُمْتَ جُذَّتْ  عُرَاهُ بِشَفْرَتَى ذَكَرٍ هُذَامِ (١)

لقد استطاع أن يشكل لوحته الفنية من خلال التزاوج الطريف بين صور استجمعها خياله من الماضى وذكريات التاريخ التى ألمَّ بها ، ويبدأ اللوحة بداية طريفة حين وصل حبل هشام بحبل الله تعالى الذى لا يخزى من يلجأ إليه ، ولا يتخلى عنه ، ولذلك - وكنتيجة لهذه المقدمة - صار أحق الناس بإمرة المؤمنين حين حمل العبء عن رعاياه حين أعاد إلى حياتهم صورة حية من تاريخهم ، إذ أعاد بعد له وحكمته سيرة العمرين ، وبدأت هنا معالم الصورة تشرق وتنجلى لتشفى صدور الناس من سقامها ، وهكذا فعل الخليفة المسلم فى صورة الفرزدق ولذا بدأ - عودا على بدء - فردد المقدمة مرة ثانية فى أحقيته بالخلافة دون بقية البشر ، وما ترتب على ذلك من نشر العدل وقهر الظلم وإسعاد الرعية . فهل دار الفرزدق واستطرد داخل هذه الدائرة التى حكم نفسه بها إلا فى دائرة إسلامية محضة قوامها العدل والمساواة وقهر الظلم والاختيار الإلهى وإسعاد الرعية ؟

لقد أصبحت حماية الدين هى المطلب الأول من الخليفة فى صور شعراء المدحة الأموية ، وهى نتيجة مبنية على مقدمة من جنسها أيضا ، فإذا كان هناك حرص متكرر وإصرار على تأكيد الجانب الإلهى فى اختيار الحاكم ، فلا شك أنه

(١) ديوان الفرزدق : ٢ / ٢٩ . يقصد بالعمرَيْن عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز رضى الله عنهما . الذكر الهذام : السيف القاطع .

يُختار ليتحمل .مسئوليته الدينية التى تخدم هذا الاختيار ، وإلا تصورنا التناقضات قائمة بين المقدمات والنتائج . وعند الفرزدق نجد نماذج كثيرة يعجب فيها بقدرة ممدوحه على حماية الدين ، وتحمل واجبه الرسمى فى الدفاع عنه ونصرة قضاياه من مثل ما سجله قوله فى ممدوحه :

فى كلِّ شرقٍ وغربٍ من كتائبه　　شهباءُ كالرُّكنِ من ثَهْلانَ أو حَضَنِ

يشفِى بأرْماَحِه مــن كل مُبْتَدعٍ　　دينًا يَحيدُ عن الفُرْقَان والسُّنَنِ (١)

فأداته القتالية لا توظف إلا لخدمة الدين وتخليصه من الشوائب والبدع ، وليكن دفاعه عن القرآن هو أول ما يطلب منه ، ويبادر بإنجازه ، ولتكن السنة – وهى الأصل الثانى للتشريع – الهدف الثانى من أهداف دفاعه وحرصه . وعلى هذا يبدو الدين محورا أصيلا تدور حوله سياسة الخليفة ، وبه يمدح قبل سواه ، ويتبلور الموقف الدينى بشكل بارز عند الأحوص فى قوله فى يزيد بن عبد الملك :

من يكن ســائــلا فــإنَّ يــزيداً　　مَلِكٌ مــن عطــائه الإكْثَار

عمَّ معروفُهُ فعــزَّ بــه الدِّيــــ　　ــنُ وذلَّــتْ لملكــه الكُفَّارُ

وأقامَ الصِّراطَ فابتهجَ الحقُّ (م)　　مُنيراً كمـا أنَارَ النَّهارُ (٢)

لقد أصبح الموقف الدينى هو الوحيد الذى يحكم الخليفة ويوجهه ، فهو القادر على إقامة أركان الدين وتثبيتها وزلزلة أركان الشرك وتحطيم أهله وإذلالهم ، وإقامة الصراط لتبرز النهاية فى ابتهاج الحق وإشراقته – إشراقة النهار – على المسلمين جميعا . ولا يكاد الشاعر يقتبس صوره وألفاظه إلا من معجم إسلامى صرف ، فمقومات الصورة المدحية تستند على المعروف وعزة الدين وذلة الكفر وإقامة الصراط وإبتهاج الحق وجميعها مصطلحات جديدة ظهرت مع الدعوة وانتصرت بانتصارها وانتشرت أيضا مع انتشارها .

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢/ ٣٤٠ . ثهلان وحضن : جبلان .

(٢) ديوان الأحوص ص ١٢٣ .

ويبدو أن النتيجة الطبيعية للموقف الدينى للخليفة كان لابد لها أن تنعكس على الرعية ، ولتكن ثمرة الوقفة الدينية عامة يجنيها المسلمون فيما ينالهم من رعاية الخليفة والطمأنينة التى يسعدون بها فى ظل حكمه . وهى صور كثيرة تنتشر فى المدحة ، صوّر جرير منها مشهدا دقيقا فى قوله وهو يصوغ علاقة الحاكم بالمحكوم ، أو بمعنى أكثر تحديدا علاقة الخليفة المسلم برعاياه من مسلمى الدولة ، إذ رأى فى هشام بن عبد الملك ما صوّره فى قوله :

تَرىَ للمسلمين عـليكَ حَقًّـا     كفعل الوالـد الرَّؤُفِ الرَّحـيم
وُليتمُ أمـرنـا ولكـم علينا     فُضُولٌ فى الحديث وفى القديم
إذا بعضُ السِّـنين تعـرَّقَتْنـا     كفى الأيتامَ فقدُ أبـى اليتيـم
وكم يرجو الخليفةَ مـن فَقـير     ومن شعثاءَ جـائـلـة البَرِيـم
وأنتَ إذَا نظرتَ إلى هِشَـامٍ     عرفتَ نِجَـارَ منتجـب كَرِيـمِ
ولىُّ الحَقِّ حـين تَـؤُمُّ حَـجاً     صفوفاً بين زمزمَ والحَطِيـم (١)

فهو لا يتجاوز تصوير العلاقة بين طرفى الحكم من المسلمين ، فالخليفة راع مسئول عن رعاياه مسئولية الأب عن أبنائه ، وهو ولى أمرهم له عليهم فضل الحداثة والوراثة معا ، وهو مع حماية الرعية يبدو أهلا للقدوة الطيبة فى أداء العبادات التى يؤمهم إليها ، ويضرب لهم المثل فى الالتزام بها .

وقريب من هذه اللوحة ما رسمه الفرزدق لممدوحه حين أعجب بشدة حرصه على حقن دماء المسلمين وحمايتهم من أعدائهم ، وهو موقف راح يستغله وينقله من دائرة المدح إلى دائرة الفخر بقومه ، فيستعير لقومه دور الممدوح حين يقول :

حقنَّا دماء المسلمين فأصبحَت     لنا نعمةٌ يُثْنَى بها فى المواسم (٢)

---

(١) ديوان جرير : ٢١٩/١ . البريم : الحزام ، وجولانه كناية عن الهزال .

(٢) ديوان الفرزدق : ٣١٨/٢ .

وهو موقف أجاد الأخطل عرضه ، وإن أوجز فيه واختصر ، إلا أنه جمع فيه ما أراده حين قال فى مدح عبد الملك بن مروان :

وفى كلِّ عام منك للرُّوم غزوةٌ بعيدةُ آثــار السَّنابك والسُّرْبِ
يُطَرِّحْنَ بالدَّرْبِ السِّخالَ كـأنما يُشَقِّقْنَ بالأسْلاء أرْدِيَةَ العَصْبِ

وكأنه يتخذ من موقف الخليفة فى سياسته من أعداء الإسلام على هذا النحو ما يؤهله لاستحقاق الخلافة طالما نهض بأهم أعبائها ، فيعقب على الموقف السابق بقوله :

وقد جعل اللّه الخلافةَ فيكم لأبيضَ لا عارى الخوان ولا جدب

وكأنه يرى من نفسه تقصيرا حول عرض السياسة الخارجية للممدوح مع الروم فقط فيضرب مثالا آخر من مواقفه الداخلية التى يتصدى فيها للفتن فيخلص منها الدولة الإسلامية :

وقد كان يومًا راهطٍ من ضَلالِكُمْ فناءٌ لأقــوامٍ وخَطْــباً مــن الخَطْبِ
تُسَامُون أهلَ الحقِّ بابنَىْ محاربٍ ورَكْبِ بَنِى العَجْلانِ حسبُكَ مِنْ رَكْبِ (١)

وفى مدح عبد اللّه بن معاوية بن أبى سفيان ويزيد بن معاوية يسترجع الأخطل صورة الأحداث فى صفين كمشهد حربى يوثق به مدحه :

ويوم صفيِّن والأبصارُ خاشعَةٌ أمدَّهم إذْ دَعَواْ من ربِّهم مَدَدُ
فثَمَّ قرَّتْ عيونُ الثائرين بــه وأدْرَكُوا كلَّ تَبْل عــندهَ قَوَدُ

---

(١) ديوان الأخطل : ١/٤٥ . يطرحن : يلقين أولادهن لغير تمام . الدرب : المدخل إلى بلاد الروم . السخال : ج . سخلة وهى ولد الضأن أو الماعز ساعة يولد واستعاره هنا لولد الخيل . الأسلاء : ج . لا وهو لفافة الوليد . العصب برد يصبغ غزله ثم ينسج . الخوان : ما يؤكل الطعام عليه . السنابك : ج . سنبك وهو مقدم الحافر ، يريد أنها تركت آثارا بعديدة لشدة وثبها وكثرة غزوها . يوم راهط : كان لمروان على الضحاك فقتل الضحاك وقتل معه خمسة آلاف من قيس .

وأنتمُ أهلُ بيتٍ لايوازِنُهُم ۝ بيتٌ إذا عُدَّت الأحْسَابُ والعَدد [(١)]

وهكذا لا يكف الشاعر عن البحث والتنقيب عن الحدث الذى يمكن أن يوثق من خلاله مدحه للخليفة ، ويؤكد دوره المطلوب للبلاط الأموى ، فيتجاوز تسجيل الانتصارات الداخلية والخارجية ليجمع أيضا بين ما ضيها وحاضرها ، فكلها تنطلق من منظور سياسى واحد أساسه الدين ويستهدف خدمة الدين والذود عنه ، وهى سياسة موروثة وراثة الخلافة والصفات التى تمتع بها الممدوح فى تلك الدائرة .

وهكذا صنف الشعراء علاقة الحاكم بالمحكوم على هذا النحو بصورة شغلوا بها الناس وأوهموهم بتصديقها ، وكأن الحياة أصبحت جهادا دينيا متعدد الزوايا تستهدف فى جملتها وتفاصيلها خدمة قضية الدين أولا ، ثم خدمة الرعية ثانيا وليس للأمرين ثالث . وهنا يكاد ينتفى تماما أى هدف دنيوى أو غرض سياسى من وراء الصراع الدموى أو الحروب الدامية التى شهدها التاريخ بينهم وبين بقية الأحزاب السياسية . ويبدو أن ما انتهى إليه بعض الباحثين صحيحا حين قال : « هكذا زيف الشعراء صورة الدين وقدموا للطبقة الحاكمة التى ارتبطوا بها كل ما كانت تطلبه منهم ، بل ربما أكثر مما كانت تطلب ، واصطف إلى جانب أعوان السلطة حزب سياسى آخر هو « حزب الشعراء » [(٢)] .

* * *

(١) ديوان الأخطل : ٤٤٥/٢ . التبل : الثأر . القود : القصاص .

(٢) د. وهب رمية : قصيدة المدح ص ٥٨٣ .

## ب - الخليفة والفضيلة الإسلامية :

هناك شبه اتفاق بين الباحثين فى هذه الفترة من تاريخ الشعر العربى على أن ثمة حركة إحياء تراثية تحاول استعادة القديم وإعادة عرضه من خلال ما استلهمه شعراء العصر من مصادر ثقافية مختلفة ومتنوعة ، تدور معظمها حول تاريخ العصرين الجاهلى والإسلامى . وعلى هذا استمر شكل القصيدة ملتزما - إلى حد ما - بالمنهج التقليدى الذى رسخه السلف من قبل ، وهو أمر يستوقفنا أمام المحتوى فيما يتعلق بشخص الممدوح إذا كنا بصدد الحديث عن قصيدة المدح على وجه التحديد : أكان محتوى القصيدة قابلا للمرونة والتحول والإضافات الجديدة التى تنتشر فيها روح العصر الأموى ، أم أنها ظلت حبيسة القفص الذهبى الذى تعاوره الشعراء وتكرر حبسهم فيه من لدُن القدماء ؟ هذا ما ينبغى التعرف عليه من خلال صورة الممدوح كما رسمها الشاعر داخل دائرة الفضيلة الموروثة ، وخاصة لأن هذه الدائرة وردت تقليدية قديمة قدم قصيدة المدح ذاتها .

ومع لوحة الكرم التى صدّر بها شاعر المدحة التقليدية موضوعه وصدح بها نجد وقفة أخرى عند الشاعر الأموى يجدد فيها حين يسند كرم ممدوحه إلى الله تعالى من مثل قول كعب الأشقرى يمدح المهلب بن أبى صفرة ويذكر قتاله الأزارقة ، فيقول من قصيدته الرائية :

براكَ اللّه حين بـــراك بَحْراً وفجَّر مــــنْكَ أنــهـــاراً غـــزارا
بنوك السابقُون إلى المَعَالى إذا ما أعظَم الناسُ الخطَارا (١)

فصفة الكرم هنا تصدر من منظور جاهلى عدّله الحس الإسلامى الذى أضافه كعب حين ذكر البحر والأنهار الغزار فى موطن الكرم ونسبها إلى اللّه الذى إذا أراد شيئا فإنما يقول له « كن فيكون » فهو لم يُوصفَ بها إلا لأن اللّه أرادها له وأراده لها .

ومن محاولات التعديل المتكررة فى الصورة القديمة انتقل كثير من الشعراء إلى عرض لوحات فنية جديدة لممدوحيهم تركوا فيها العنان للقيم الإسلامية المستحدثة كى تثبت وجودها فى القصيدة فظهر عندهم رصيد ضخم من المعانى

(١) شعراء أمويون : ٢/٦٠٤ .

والقيم والمثل التى برزت فى شخص الخليفة المسلم فى أبيات متلاحقة تزدحم بتلك الصور إزدحام خيال الشاعر وعقله بتلك المعانى الجديدة ، كما نجد فى قول العُدَيْل بن الفرخ يمدح الحجاج :

فلوْ كنتُ فى سَلْمى أجـا وشعابها ... لكانَ لحجّـاج عـلىَّ دليـلُ

بنى قبة الإسـلام حـتى كـأنما ... هدىَ الناسَ من بعد الضلال رسـولُ

إذا جارحُكُـم الناس ألجأ حُكْمَـه ... إلى الله قـاضٍ بالكتاب عَـقُولُ

خليلُ أمـير المؤمنين وسـيفُه ... لكُلِّ إمـام صـاحبٌ وخـليلُ

به نصرَ اللهُ الخـليفةَ مـنهمُ ... وثبَّت مُلكاً كـادَ عـنه يَـزُول

فأنت كسيف الله فى الأرض خالدٌ ... تصـولُ بعـونِ الله حـين تـصَـوُلُ

ترى الثّقلَيْن الجنُّ والإنس أصـبحا ... على طاعة الحـجاج حـينَ يَقُولُ (١)

فلم يتردد الشاعر فى ترصيع مجموعة الصفات الإسلامية على هذا النحو المتماسك الذى يحدد الدائرة التى يدور فيها ، ومن فضول القول هنا أن نصفها بأنها دائرة إسلامية فهى ليست سوى ذلك ، فمن المعجم الجديد يستمد العديل « قبة الإسلام » و« الهدى » و« الضلال » و« الرسول » و« قضاء الله » و« كتابه » و « أمير المؤمنين » و« سيف الله » و« نصر الله » و«عون الله تعالى» ، فهل كانت الصورة إلا استكمالا للدائرة الإسلامية من خلال هذه المعانى والصفات التى أسند فيها الشاعر كل ما يتعلق بمدوحه إلى الله تعالى ؟

وربما تتابعت الصفات بنفس الصورة واستكملت اللوحة الوصفية للممدوح بشكل دقيق ، ولكن الموقف قد يتسع ويضيق فى نفس اللوحة حين يعرج الشاعر على شخص ممدوحه ثم يتجاوزه إلى قومه أو يعود إليه ثانية ، وهكذا يرسم الصورة متمايزة لممدوحه من خلال هذا التعدد كما فى قول الأخطل مادحا عبد الله بن معاوية بن أبى سفيان ويزيد بن معاوية :

---

(١) شعراء أمويون : ٣٠٤/١ ، ٣٠٥ .

نعْمَ الخُؤُولةُ منْ كَلْبٍ خُـــؤُولتُهُ ... ونعْمَ مَا ولَـــدَ الأقـــوامُ إذ وَلَدَوا
بازٌ تظلُّ عتاقُ الطَّيْرِ خَاشِـــعَةً ... منْهُ وتَمْتَصِـــعُ الكـرْوانُ واللُّبَـــدُ
ترى الوُفُودَ إلى جَزْلٍ مَواهِـــبُهُ ... إذَا ابْتَغَوْهُ لأمـــرٍ صَـــالحٍ وَجَـدُوا
نَمَتْ جــدُودُهُمْ واللَّهُ فَـضَّلَهُـــمْ ... وَجَدُّ قَـــومٍ ســـواهُمْ خَـــاملٌ نَكِدُ
هُمُ الذين أجابَ اللَّهُ دعـــوَتَهُم ... لَمَّا تلاقت نواصـــي الخيل فاجْتَلَدُوا
ليست تَنالُ أكُفُّ القَوْمِ بسطَتَهُمْ ... وليس يَنقُضُ مَكْرُ الناس مــا عَقَدُوا
قومٌ إذا أنْعَمُوا كانَتْ فَواضلهم ... سيْباً من اللَّه لا مَـــنٌّ ولا حسَــدُ
لقد نزلتُ بــعـبد اللَّه مـــنزلــةً ... فيها عــن الفقر منجــاةٌ ومُنْتَقَدُ (١)

فهو يوسع لوحته ويضيقها فى خدمة ممدوحه جميعا ، ذلك أن الاتساع والضيق ينتهيان معا إلتى نتيجة واحدة مؤداها تعظيم شأن الممدوح ، وإن كان الجانب الدينى يبدو أكثر سيطرة على الجانب العام ، فقد سجل له فضل الخؤولة وأصالة النسب ، ليرى أن سعى قومه دائما خلف الصالح من الأعمال ، وقد هيأ اللَّه لهم حظهم من الدنيا والدين ففضلهم على غيرهم ، وأجاب دعوتهم ففشل معهم مكر الناس ، وهم حين يعطون لا يتبعون ما أنفقوا مَنًّا ولا أذى عملا بسلوكيات الدين الإسلامى ، ثم يختتم اللوحة بذكر عبد اللَّه وهو أيضا إسناد دينى يستغل فيه دلالة الاسم .

وتتكرر نظائر هذه الصور عند الشعراء ، ويكرر الشاعر الواحد نفسه من خلال إعجابه بها فيبالغ حتى يرى الناس جميعا وقد عجزوا عن بلوغ مرتبة ممدوحه ، كما هو الحال عند الأحوص حين مدح عبد العزيز بن مروان والى مصر فقال :

يبقَى التُّقَى والغِنَى فى الناس ماعَمِروا ... ويُفْقَدان جميعاً إن هُمُ فُقِدُوا (٢)

وهو ما يعود فيكرره فى قوله :

---

(١) ديوان الأخطل : ٤٤١/٢ . العتاق : ج عتيق وهو الكريم . الامتصاع : ضربها بأذنابها فوقا منه . الكروان : جمع كروان . اللبد : طائر صغير . والمنتقد : المتسع .

(٢) ديوان الأحوص ص ٩٦ . وعبد العزيز بن مروان هو والد عمر بن عبد العزيز وأخو عبد الملك بن مرواه وكان ولى عهده .

وما كان مالِى طارِفاً عن تِجَارَةٍ　　وما كان ميراثاً مــن المــال مُـتْلَـــدا

ولكنْ عطاءٌ مــن إمــامٍ مُبَاركٍ　　ملا الأرضَ معــروفاً وعــدلاً وسُؤْدُدَا

أهانَ تلاد المال فــى الحمــد إنَّه　　إمام هدىً يجرى عــلى مــا تَعــوَّدا

ولى منكَ موعودٌ طلبْتُ نَجَاحــه　　وأنت امرؤٌ لا تُخْلِفُ الدهرَ مَوْعدا (١)

فكرم الممدوح يصل لمادحه بما يصحبه من بركته بحكم الإمامة ، وقد استطاع أن يملأ الأرض عدلا وسؤددا ومعروفا ، وهى أيضا من صفات الإمام عند أصحاب الفرق الكلامية ، وهو إذا أهان ماله صنع ذلك لالشىء إلا لأنه إمام هدى لا تغره متع الدنيا ، ولا يشغله من حياته أمر المال بقدر ما يشغله إنفاقه فى العطاء .

وهكذا نستطيع أن نستخلص معجما تصويريا لملامح الخلفاء من الممدوحين فى هذا العصر من خلال ما رصده الشعراء من تلك الصفات التى كثر فيها الحديث وانتشر التكرار . ففى فضيلة المدح عند الأحوص تتفاعل صفات أساسها المساواة والعدل والتواضع والمزاوجة بين القول والفعل ، والعفو والحلم ، والقوة وصلات القربى ، الأمر الذى سجله الأحوص حين أنشد فى مدح عبد العزيز بن مروان قصيدة عينية ورد له فيها قوله :

وإنَّا عَدانا عــن بــلاد نحبُّهــا　　إمامٌ دعــانــا نَفْعُــهُ المُتَتَابع

هو الفرعُ من عبدَىْ منافٍ كليهما　　إليه انـتهت أحْسَابُها والدَّسَائعُ

وكــلُّ غــنىٌّ قــانــعٌ بفَعَــاله　　وكلُّ عزيزٍ عــنده متواضعُ (٢)

فنفع الممدوح وعطاؤه سائليه سيل متدفق لا يكاد ينقطع ، وهو يمتد بجذوره

(١) ديوان الأحوص ص ١٠٢ - ١٠٣ . والطارف : الجديد . والمتلد : القديم .

(٢) ديوان الأحوص ص ١٤٧ - ١٤٨ . النفع هنا : العطاء . عبدى مناف : يقصد عبد شمس وهاشم ابنى عبد مناف . الدسائع : ج دسيعة وهى كرم الفعل وتمام المروءة .

وأصوله إلى أرقى الأنساب العربية وأكثرها عراقة وأصالة فى بنى عبد مناف ، وقد استطاع أن يضع ضوابط محكمة يُسَيِّر من خلالها مجتمعه ويوجه رعاياه ولذلك يعجب الشاعر من سلوكه بالمساواة التى توقف العزيز متواضعا بين يديه، وقد وجه رعاياه وأصبح قادرا على إسعادهم من خلال عطاياه المتدفقة . فهو يستمد من المعانى الإسلامية فكرة الإمامة التى ترددت أصداؤها لدى شعراء الأحزاب ، ولعل تواصل النفع بدا مرتبطا باستمرار الإمامة وتواصلها فى الأسرة الأموية ، كما يستمد من تلك المعانى نتيجة يرتبها على أساس المقدمة السابقة وهى ما تمثله طاعة الرعية لهذا الإمام ، وقد أطمأنت إلى حكمه ونال تحت ظلال عدله كل ضعيف حقه .

ويظل رصيد شعراء العصر من فكرة تأصيل الأنساب من المنظور الدينى عاليا ، فعند الكميت يرد النسب إلى أصوله فى البيت النبوى فى قوله :

بناتُ نبيٌّ اللّه وابنُ نسيبه ... يكاد يُزيلُ الراسيات نَحِيْبها

قواطن بيتِ اللّه هنَّ حمامة ... بزمزمَ يوم الورد يلقى مَهيبها

ألا بأبى فِهرٍ وأمى مالك ... ولو كثرت عندى وفىٌّ ذُنوبها

همُ صفوةُ اللّه الخيار ومنهمُ ... تأرَّثْ نيرانُ الهدى وثقُوبها (١)

ومن قوله فى ربط النسب بأحقية الحكم بشكل مباشر :

الطيبو ترب العَفَارس والمَنَابت والمكاسر

والسحبون اللاحقون الأرض هداب المآزر

أنتم معادن للخلافة كابراً من بعد كابر (٢)

وعنده تصبح قضية الأنساب محورا من محاور الأصالة ، وهى ، طالت أو قصرت ، كثر فيها الإجمال أو التفصيل تُعَدُّ مقدمات لنتيجة واحدة خلاصتها

(١) ديوان الكميت : ١/١٢١ - ١٢٣ .

(٢) ديوان الكميت : ١/١٢٥ .

أولية الممدوح وحقه فى الحكم عن جدارة نسب وأصالة منبت خاصة إذا كان له نصيب من النسب الشريف فى البيت النبوى .

ولم يبعد الأحوص كثيرا عن هذا المسلك الفنى حين أورد جزئيات الصورة نامية متدفقة متوالية فى مدحه إذ يقول ، وقد أضاف إليها ملامح جديدة :

ولعمرُ مـــن حـــجَّ الحجيجُ لبيته     تَهوى بهـم قُلُـصُ المطيِّ الذُمَّلُ
إنَّ امرأً قـــد نـــالَ مـــنكَ قرابةً     يَبْغِى مـــنافعَ غـــيرهـــا لَمُضَلَّلُ
تعفُو إذا جَهِلوا بحـلمِكَ عـنهـــمُ     وتُنيلُ إن طَلبـــوا النـــوالَ فتُجزِلُ
وتكون معقِلَهم إذا لـــم يُنْجِهـــم     من شرِّمــــا يَخْشَـــوْنَ إلا المَعْقِلُ
وأراك تفعلُ ما تقولُ وبعضُهـــم     مَذِقُ الحـديث يقـــولُ مـــالا يَفْعَلُ
وأرىَ المدينةَ حين صِرْتَ أميرَها     أَمِنَ البرىءُ بهـا ونامَ الأعْزَل (١)

فإلى هذا الحد استطاع الأحوص أن يصوغ حاسته الإسلامية فى كل صفة من صفات ممدوحه منذ صيغة القسم التى ينتقل منها إلى تسجيل صلة القرابة والرحم التى تربطه بعمر بن عبد العزيز ، ومنه إلى تلك الصفات التى يستحسنها فى شخصه حين يجمع فيه معالم القوة والعفو عند المقدرة حتى ليصبح المعقل الوحيد أو الحصن الأمين الذى يحتمى به القوم ، وعنده يجدون بغيتهم وتنتهى مآربهم إلى الإنجاز الفعلى فهو يفعل ما يقوله على عكس غيره من الممدوحين ، ولذلك ترى رعيته قد أمنت فى حياتها ، ونامت ملء جفونها طالما حقق المساواة بين الضعفاء والأقوياء ، ووفر الأمن لكل من يقع فى حماه من رعايا الدولة ، فلا فرق تحت حكمه بين مدجج وأعزل . وواضح من خلال هذه النماذج أننا أمام شاعر مسلم ، تنطق بذلك أبيات شعره ، فهو يمدح خليفة الله أو ولاته فى أرضه وهم يقومون على ولاية الناس يقضون بالعدل وينشرون الأمن ، ويحاربون الفارين

(١) ديوان الأحوص ص ١٧١ . القلص : جمع قلوص ، وهى الناقة الفتية . والذمل : السريعة

« فالحياة العربية اختلفت واختلف معها شعر المديح الذى يصورها ، وفرق بين أن يمدح الشاعر الجاهلى سيد القبيلة وبين أن يمدح الشاعر الأموى والى العراق المسلم الذى يتصف بصفات دينية هى صفات الإسلام » (١) .

وقد نشرت هذه الفكرة ظلال حقائقها على كثير جدا مما قيل فى هذا الفن حتى لتجد لوحات كاملة تبدو فيها دقة الأداء وجودة التصوير والحرص على تعدد الصفات ، وتوصيف سلوك الممدوح من هذه النظرة الدينية ، كما يصور ذلك ابن قيس فى مدحه عبد العزيز بن مروان حيث يقول :

أثْنِ علـى الطـيِّب ابـن ليلى إذا أثْنَيْتَ فى دينـه وفـى حَسَبِه
مَنْ يَصْدُقُ الوعدَ فى القتال وَيخْـ ـشىَ اللّه فى حِلْمِه وفى غضبه
أمُكَ بيضاءُ من قُضَاعة فى الـ ـبَيْت الذى يُستَظَلُّ فـى طُنُبِـه
وأنت فى الجـوهـر المهـذبُ من عبدِ مناف يـداك فـى سَـبَبِه

صحيح أن الاعتزاز بأصالة النسب يدخل فى مقدمة مقومات دائرة الفضيلة عند الشاعر التقليدى ، ولكن يظل الفرق قائما بين نسبٍ أساسه العصبية القبلية والانتماء الخالص للقبيلة بحكم الرابطة الدموية ، وبين نسب آخر تحكمه تلك الجوانب الروحية ، وتفوح منه رائحة الحس الدينى الخالص فى صفاء الأصل المهذب من عبد مناف من قبل أبى الخليفة وأمه على السواء ، فهو بعيد عن الأخلاط من الأجناس ، وهو إلى صفاء عروبته يتمتع بصفاء النسب وطهره ، فأمه من حرائر قضاعة ومن أعرق بيوتها ، وكذلك أبوه من عبد مناف ، ولذا ينتظر من الشاعر أن يطمئن لنتيجة هذه المقدمات فإذا الممدوح يبدو - وقد أسندته فى ذلك عراقة أصله ونسبه - طيب الدين والحسب ، يصدق الوعد فى قتاله جهادا عن الحق وخوفا من اللّه فى كل حالاته غاضبا كان أو غير غاضب ، فهو يراقب اللّه فى سلوكه فى كل الأحوال على السواء .

---

(١) د. شوقى ضيف : التطور والتجديد ص ١٥٩ - ١٦٠ .
(٢) الديوان ص ١٤ .

وعند الأخطل يبدو اندفاعه إلى ممدوحه معجبا بلا حساب ولا حواجز ، ويدفعه الإعجاب المطلق إلى استخدام الصفات الدينية أيضا بشكل مطلق ، فإذا هو يرى فى شخص عبد الملك بن مروان :

أحيا الإلـــه لنا الإمـــامَ فإنّه    خيرُ البَرِيَّة للذنـــوبِ غَفُـــور
نورٌ أضاء لنا البلاد وقَدْ دَجَتْ    ظلم تكاد بهـا الهُـــداَةَ تجور
والخيلُ يُتْعِبُها عــلى عَــلاَّتها    لله مُنْتَصِبُ الفُؤَاد شَكُورُ (١)

فهو لا يتورع أن يستعير لممدوحه من الصفات العليا ما يردده فى هذه الأبيات حين يجعل ممدوحه إماما اختاره الله حين أوقفه على حكم الدولة فولاه الخلافة ، وهو الهادى الذى يقتبس منه الآخرون نورهم ، وهو فى النهاية شكور عارف فضل ربه عليه ونعمته ، قائم على عبادته لا ينام قلبه عن ذكره .

لقد أخذت فضيلة الممدوح خاصة من هذا المنظور الإسلامى تنتشر وتجد سبيلها على ألسنة شعراء المدحة الأموية ، ونأت الحياة بالممدوح عن الصورة المثالية التى انتهى إليها الجاهليون ليضيفوا إليها مقومات جديدة تتفق وواقع الحياة الجديدة ومتطلبات الحكم الإسلامى وبلاط الخلافة فى تعامله مع الرعية والخصوم فى آن واحد ، الأمر الذى يتطلب من شخص الممدوح التمتع بمقومات متناقضة يستمد من كل منها ما يبدو أكثر تلاؤما مع الموقف ، فموقفه من رعيته فى حاجة إلى أن يكون قويا متواضعا أمينا عليهم حاميا لهم وراعيا ، وموقفه من خصومهم ينبغى أن ينطلق من قوته وشدة بطشه وعنفه وردعه للظلم وحمايته للدين ، وهو ما يطرحه الفرزدق فى لوحته الفنية حين يقول :

أصبح الحَجَّــاج يبلــوُ رعــيَّةً    بسيرة مخـــتلٍ ولا مــتــضائـــل
بسيف به لله تضرب من عصى    على قصَر الأعناق فوقَ الكواهل (٢)

(١) ديوان الأخطل : ٢/٤٠٤ - ٤٠٥ . وعلى علاتها : أى على كل حال .

(٢) ديوان الفرزدق : ٢/١٣٧ . وقصر الأعناق : أصولها .

ومن خلال القوة والتواضع تمتلىء الأرض عدلا وينتشر فيها الرخاء وتنقشع ظلمة الظلم :

رأيتُك قد مَلأتَ الأرضَ عَدْلاً وَضَوْءاً وهى مُلبَسَةُ الظَّلام
رأيتُ الظلم لما قُمْتَ جُــذَّتْ عُرَاهُ بِشَفْرَتَىْ ذَكَرٍ هُذام (١)

وهكذا يفرض منطق القوة فى شخص الخليفة نفسه على أعدائه وعلى رعاياه فهى قوة غير غاشمة ولا طائشة ، توظّف فى خدمة المجتمع الإسلامى ، يراها الفرزدق أيضا ويصورها فى هذه اللوحة الغنية بألوانها الإسلامية :

إلى المؤمن الفكّاك كــلَّ مُقَيــدٌ يَدَاهُ ومُلْقِى الثقل عـن كـل غارم
بكفّيْنِ بَيْضَاوَيْنِ فــى راحتَيْهمــا حَيَا كلِّ شىء بالغُيُوثِ السَّوَاجِـم
بِخَيْرِ يدَىْ مَنْ كــان بعــدَ مُحَمَّدٍ وجَارَيْهِ والمظلــومِ للّه صــائــم
إليكَ ولىَّ الحــقِّ لاقَــى غُرُوضَها وأحْقَابَهــا إدْرَاجُهــا بالمَنَاســم
جُعِلْتَ لأهْلِ الأرضِ نُوراً ورَحْمَةً وبُرْءاً لآثارِ القُــروحِ الكَــوالِــم
كما بعــث اللّهُ النــبىَّ محــمــدا على فترةٍ والناسُ مِثْلُ البَهائم (٢)

فالخليفة يبدو مؤمنا فى أولى سماته ، وهو مؤمن قوى يتحمل أعباء الحكم ، ويعفو عن أسراه فيفك وثاقهم ، وجانب من قوته يبرز فى قوة إيمانه وقيامه بالأعباء المسئول عنها أمام اللّه لرعيته ، فهو ينشر الحق والعدل والرحمة ويداوى جراح رعاياه حين يرفع عنهم كل صنوف الظلم التى يمكن أن تحيق بهم . وعلى هذا يرتفع الشاعر بممدوحه إلى أرفع درجة دينية ممكنة ، إذ يجعله - فى مرتبته

---

(١) نفسه : ٢٩٤/٢ . الذكر الهذام : السيف القاطع .

(٢) ديوان الفرزدق : ٣٠٨/٢ . والغروض : يريد عرى السيور . والأحقاب : الحبال وإدراجها سيرها . والمناسم : الأخفاف . ولاقى : جمع بينها . يقول إن السفر أضمرها فالتفت العرى بالأحزمة ويريد بالجارَيْن أبا بكر وعمر ، وبالمظلوم الصائم عثمان .

ومكانته بالنسبة للدين والبشرية - خليفة رسول الله ﷺ ، جاء للناس نورا وهدى بعد فترة ضلُّوا فيها وتنكبوا طريق الغواية والضلال .

وتبدو حاجة الرعية إلى الممدوح أمرا مُلجأً فى عصر الشاعر ، فيستعرض الصورة فى كثير من قصائده ويفصِّل فيها ويستعرض مواقف مختلفة تؤكدها وترفع من شأن الممدوح لأنه يتبناها . وما ينطبق على المواقف الجزئية للخليفة على هذا النحو التفصيلى ينطبق بصورة أعم على مواقف الممدوح من العبادات وتصوير السلوك الدينى للخليفة من مثل ما يرسمه جرير لعمر بن عبد العزيز فى قوله :

خليفة الله ماذا تأمرون بنا     لسْنَا إليكُم ولا فى دار مُنْتَظر
أنتَ المباركُ والمهدىُّ سيرتُه     تعصى الهَوىَ وتقومُ الليلَ بالسُّوَر
أصبحتَ للمنْبَر المعمور مجلسُه     زَيْنًا وزَيْنَ قباب المُلك والحُجَر
نالَ الخلافةَ إذْ كانَتْ له قدراً     كما أتَى ربَّه مُوسَى عَلى قَدَر
فلَنْ تزالَ لهذا الدِّين ما عَمِروُا     منكم عِمارة مُلك واضحِ الغُرر (١)

فهو يبدأ لوحته من إسناد الخليفة إلى الله تقديسا لمعنى الخلافة ، وتكريما لشخص الممدوح ، ليستعرض فى شخصه بعد هذا عدة صفات يراه فيها مباركا متدينا طيب السيرة يتجنب الضلالة والهوى والغواية ، فهو إمام للمسلمين يزين منابرهم لأنه أهل لنصحهم وإرشادهم وولايتهم ، وكأن خلافته كانت قدَرا مقدورا من عند الله تعالى ، ولذلك يدعو له بأن يظل صاحب ملك واضح الغرر ماعاش المسلمون ، فلعله القدر الوحيد الذى يرعاهم ويحميهم ويدافع عنهم .

وهكذا كثر حوار الشعراء حول مثالية الخليفة كمسئول عن الدين والرعية معا

---

(١) ديوان جرير : ٤١٦/١ . يقصد لسنا عندكم فنعيش فى ظلكم ولا فى دار إقامتكم . عمروا : عاشوا .

وأصبحت للدائرة الدينية مكانة خاصة فى نفوس الشعراء ونفوس ممدوحيهم والمجتمع كله فقد « تأسست دولة دينية تعتنق مثالية جديدة ، وفيها أخلاقية تستمد من الإيمان بالله ورسله والعمل الصالح ، وفيها دولة يريد القائمون عليها أن يعم العدل وأن تجتمع الأمة على كلمة واحدة » (١) . وأصبحت الحاجة ملحة فى تلك الدولة إلى القدوة المثلى التى تهتدى على نهجها الرعية ، ولا أقل من أن تلتقى الملامح الإيجابية لتلك القدوة فى أشخاص الممدوحين . وزاد من إلحاح الحاجة إلى تلك الصور الدينية ما دار فى إطار الأحزاب السياسية الأخرى مما يخشى منه أن يكشف فراغا فى شخص الخليفة الحاكم مما يدفع شعراءه إلى السير فى نفس الاتجاه وتأكيد مكانته كرد فعل لما يبدو من إخلاص الشعراء الآخرين لأحزابهم ومبادئهم . ونموذج واحد من شعر الكميت يكشف تلك الحقيقة وضرورة رد الفعل العنيف الذى ينبغى أن يبدو فى مدح شعراء الخلافة ، يقول الكميت :

علىٌّ أمـير المؤمنين وحقُّـهُ ... من الله مفروضٌ علـى كلِّ مسـلم
وإنَّ رسولَ الله أَوْصَى بحقِّه ... وأشْرَكَهُ فـى كـلِّ حـقٍّ مُقَسَّم
وزوجه صدِّيقة لـم يكـن لها ... معادِلةٌ غـير البَتُولـةِ مـريـم
وردم أبواب الذين بنى لهم ... بيوتاً سوى أبوابـهم لـم يـردم
وأوجب يوماً بالغدير ولاية ... على كل بر من فصيحٍ وأَعْجَمِ (٢)

فهل هناك أبين من هذا الحرص على إيداع الحس الإسلامى فى صور الشاعر وأبياته من حيث نسبه وموروث صفاته ومستحدثها فى شخصه من المنظور الدينى المحض ، وهو ما اندفع على أثره شعراء الخلافة ملتفين حول ممدوحيهم عارضين صورهم الدينية بجزئياتها المتعددة ؟

---

(١) د. شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ١٤٧ .
(٢) ديوان الكميت : ٢/٤٤ .

وانطلاقا من خلاصة السلوك الدينى للخليفة على هذا النحو لا يستطيع الشاعر – شأنه فى هذا شأن الرعية جميعا – إلا أن يطيعه كولى للأمر ومسئول عن الخلافة ومدبر لأمور الدولة ، يقول الفرزدق مادحا يزيد بن عبد الملك :

أتيْناكَ زُواراً وسَمْعًا وطاعَةً      فلَبَّيْكَ يا خيرَ البريَّة داعيَا
فلوْ أنَّنى بالصِّين ثمَّ دعَوتَنى      ولوْ لمْ أجِد ظهْراً أتيْتكَ ساعيَا
ومَالىَ لا أسْعَى إليْكَ مُشمِّراً      وأمْشى على جَهْدٍ وأنْتَ رَجَائيَا
وكفَّاكَ بعدَ اللّه فى راحتيْهما      لِمَنْ تَحْتَ هذى فوقَنَا الرِّزْقُ وافيَا
وأنت غياثُ الأرضِ والناسِ كلِّهم      بكَ اللّهُ قدْ أحيَا الذى كان بَاليا
وما وجدَ الإسلامُ بعدَ مُحمدٍ      وأصحابه للدِّين مثْلَكَ راعيَا
أرىَ اللّه بالإسلام والنصر جَاعلاً      على كعبِ مَنْ نَاواكَ كَعْبَكَ عَاليَا
ضربتَ بسَيْفٍ كان لاقَى محمدٌ      به أهلَ بَدْرٍ عاقدين النَّواصيَا (١)

وهكذا يتطرق الشاعر إلى رفع ممدوحه من خلال مقارنة من لون جديد ، فعلى غير عادة الشاعر القديم الذى بالغ فى مكانة الممدوح حين جعله سباقا يفوق الآخرين وهم عاجزون عن اللحاق به ، أو – فى اقصى درجات المبالغة – جعله متفردا بين قومه لا يستطيع أحد أن يبلغ شأوه ، على عكس هذا تماما بدا الفرزدق هنا فى تصوير مكانة يزيد لا من خلال مقارنته بالند أو النظير ، ولا من خلال عرض سياسته مقارنة بسياسة أى خليفة آخر ، فهو ينزهه عن هذه المقارنة ليجعل منه مرحلة تالية لرسول اللّه ﷺ ، ولذلك قدم للصورة بوجوب السمع ، وضرورة الطاعة ، وتلقى النصيحة منه كولى أمر لهم ، يقتنعون به ، وينصتون لنصائحه مهما بعدت بهم الشقة أو نأت به سبل الحياة ، بل يأتى فى معرض الكرم بمبالغة مطلقة يجعل فيها الممدوح أكرم الناس جميعا بلا حدود ، بل يصور

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢/٣٥٢ .

عطاءه بعد عطاء الله تعالى فى الدرجة ، وكنتيجة طبيعية لكل هذه المقدمات والمبالغات بدا الخليفة غوثا للأرض ومنقذا للبشر ، بل وسيلة الله تعالى لإحياء ما بلى فى هذا العالم ، ولعله حاول أن يحترز فى الصورة - إلى حد ما - فحاول أن يجد ملمحا تاريخيا دقيقا يقف عنده فى عقد المقارنة ، فلم يجده إلا فى صاحب الرسالة عليه السلام ، وكأنما اطمأن إلى المقارنة فجعل ممدوحه قائما طرفا فيها فى كل حالاته سلما وحربا ، فلم تكن أدواته فى القتال ومهارته فى فتوحاته إلا صورة تاريخية متأخرة تكرر فيها ما حدث فى غزوة بدر من انتصار للمسلمين على الكفار فى مكة .

ولم تصدر هذه الملامح الإسلامية من فراغ ، ولكنها كانت صدىً أمينا لثقافات الشعراء من دعاة الخلافة ، خاصة منهم من اتصل « بمناقشات الفرق الكلامية أو من اتصل منهم ببيئات الفقهاء وما فيها من مناقشة وحوار » (١) . ولا شك أن شعراء العصر كانوا على قدر واعٍ من الحس الدينى - على الأقل - يعد امتدادا طبيعيا لنفس التأثير بدرجاته المتفاوتة منذ شعر صدر الإسلام . ولذلك يبدو طبيعيا أن قارىء أشعارهم « يدرك بدون نسبتها إليهم أنه أمام شعر » « إسلامى » فيه « ملامح » من موضوعات المجتمع الإسلامى و«لمسات» « مما جد على اللغة فى أساليبها وصورها من تطور » (٢) .

وكما تكاثفت طبيعة العصر وأسهمت فى هذا التيار الدينى الذى صاحب صفات المدوحين ، ومعها تكاثفت ثقافات الشعراء من هذا الجانب وحرصهم على تسجيله من خلال ممدوحيهم ، كان موقف هؤلاء المدوحين عاملا آخر يضاف إلى دوافع هؤلاء الشعراء « وذلك أن الأمويين كانوا حريصين أن ينسبهم الشعراء إلى تلك الفضائل الدينية التى كانت تقوم عليها المذاهب السياسية المناوئة كالهاشميين والخوارج » (٣) . وتظل الملاحظة الأساسية حول دائرة

(١) د . شوقى ضيف : التطور والتجديد ص ١٩٤ .

(٢) د. عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٤٩ .

٣) المرجع السابق ص ٣٠٧ .

الفضيلة وكيف أخذ الشعراء يكررون أنفسهم فى داخلها ، وفى داخلها أيضا تكررت نماذج ممدوحيهم دون أن تصوغ أشعارهم نظرية سياسية محددة تتجاوز تلك المعانى العامة التى تلتقى فى التقوى والعدل وغيرهما من الصفات الإسلامية ، وبقى حرص بعض الشعراء على تأييد حق الأمويين فى الخلافة إلى جانب تأييدهم بتلك المعانى الدينية العامة ، وظل إلحاحهم متكررا على انتمائهم إلى قريش ومكانتهم فيها وأنهم أولياء دم عثمان بن عفان ووارثوه » (١) .

وظلت شدة حرص الشاعر الأموى على التسامى بصورة ممدوحه بكل جزئياتها وملامحها بارزة ، وهو ما يمكن تبيُّنه من الأبيات المتوالية التى تستعرض تلك الجوانب بما فيها من قداسة وسمو لا يرقى إليه سائر البشر ، وليس ثمة غرابة فى مثل هذا الموقف الغنى إذا عادت بنا ذاكرة البحث إلى حديث الخلافة ومالها من قدسية وشرعية . فعند الفرزدق نجد لوحة كاملة لشخص الخليفة فى دائرة الفضيلة تكتمل حلقاتها من وجهة نظر إسلامية خالصة نتبينها معه حين نرى الخليفة وليا للحق والعفو ، وهو الصريح المهذب ، وله بسطة الملك ، وطريقة لا يحيد عن الرشد والصواب ، وهو مسئول عن نشر العدل بين البشر ، يقول :

وأنت ولىُّ العهد تَقْضِى بفَصْله وأنت ولىُّ العفْوِ إذْ هـو مُـــذْنِبُ

يزينُ عُبَيْداً كُلُّ شـــىءٍ بَنَيْتَـــهُ وأنتَ فَتَاها والصَّرِيحُ المُهَذَّبُ (٢)

فممدوحه قادر على الفصل فى عظائم الأمور ، والعفو عن المذنب ، وهو الفتى الصريح المهذب ، كما يصور الخليفة الوليد بن عبد الملك بصفات قريبة منها فى قوله :

حلفْتُ بأيْدِى البُدْنِ تَدْمَى نُحورُها نَهــاراً ومـــاضَـــمَّ الصِّــفَاحُ وكَبْكَـــبُ

لأَمُّ أَتَتْنَا بـــالـــولـيــد خليفة من الشمس لو كان ابنُها البدرُ أَنْجَبُ (١)

---

(١) د. عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٠٩ .

(٢) ديوان الفرزدق : ٧٣/١ .

(٣) الديوان : ٨٠/١ . الصفاح : جبال تتاخم نعمان . كبكب : جبل بعرفات .

وهنا تتدخل فكرة الوراثة ليستكمل من خلالها حلقة الفضيلة التى يدور فيها وهى وراثة تسجل أصالة تلك الصفات التى لا يحيد عنها كما لم يحد عنها أحد من آبائه ، فقد أخذها عن سلفه فأجاد الأخذ وأضاف إليها .

ولعل أكثر الصور انتشارا بين هذه الملامح كلها تسجل العفو عند المقدرة ، فهى صفة أكثر ترديدها وأدار أكثر من حوار حولها ، ولعل العفو صفة موروثة متداولة عند كل شعراء المديح ، ولكنها تبدو أكثر انتشارا فى شخص الخليفة كصفة لها جانبها الإسلامى بدليل ربطها بهذا الجانب فى الموقف الواحد ، يقول الفرزدق فى مدح سليمان بن عبد الملك :

إلى مُطْلِقِ الأسرى سليمانَ تلتقى ... خذاريفُ بين الرَّاجعات نِـعَالُهـا
ألا تشكرون اللّه إذْ فَكَّ عنكـمُ ... أداهِمَ بالمهدىِّ صُمًّا ثِقَالُها (١)

ولا يخفى مالصفة العدل من خطورة فى شخص ممدوح هو مسئول عن أمته مدافع عن حماها ، حريص على نشر العدل فيها بين رعاياه ، يقول الفرزدق أيضا مازجا عدل الحاكم من وجهة النظر السياسية بتقواه وعزته من وجهة النظر الدينية :

جعلت لنَا للعَدْلِ بعـدك ضَـامناً ... إذَا أمَّةٌ لـم يُعْـطِ عَدْلاً أمـيرُهَا
أقمتَ به الأعناقَ بعدكَ فـانتَهتْ ... إليكَ بأيْـدى المُسـلمين مُشـيرُهَا
فأنتَ أحقُّ الناس بالعدلِ والتُّقَى ... وأنتَ ثَرى الأرض الحَـيَا وطَـهُورهَا
فأصبَحتُما فينا كـداود وابنـه ... على سُنَّة يُهْدَى بها مَنْ يَسيرُها (٢)

فهو يمتد زمنيا بصورة العدل فى شخص الخليفة إلى أجيال عصره وما بعدها ، وكأنه الوحيد الذى يمكن أن تطرح من خلاله الصورة فأقام أعناق الرعية من خلاله حتى أصبح يشار إليه بالبنان من قبل المسلمين .

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢/ ٢. الخذاريف : الحصى . والراجعات : الإبل . والأداهم : القيود .
(٢) ديوان الفرزدق :١/ ٢٤٦ . أنت ثرى الأرض الحيا : أراد أنت الحيا الذى هو خير الأرض .

ويبدو أن الصورة الدينية للخليفة على هذا النحو قد أصبحت مجالا للتبارى بين الشعراء فى موضوع المدح ، فنجد نظائر لصور الفرزدق يطرحها جرير كما فى قوله مصورا تفاعل الصفات فى شخص ممدوحه :

لقد كان داءٌ بالعراق فما لقُوا ... طبيباً شفى أدوا َهم مثْلَ خالد
شفاهم برفقٍ خالطَ الحِلْمَ والتُّقَى ... وسيرَةَ مهدىٍّ إلى الحقِّ قَاصِدِ (١)

أو قوله :

ولقد حكمَت فكانَ حُكمكَ مَقْنعًا ... وخُلِقْتَ زَيْنَ منابرٍ ومَسَاجِد
وإذا الخصومُ تبادروا أبوابَهُ ... لم ينس غائبَهُم لخصمٍ شاهدِ (٢)

ولا يكاد الشاعر يغفل أن يجمع شتات صوره فى شخص الممدوح ليرى فى خلاصتها قداسة الحكم وما فيه من هبة إلهية تبرر ما يكمن فى صورة الممدوح على النحو المتكرر عنده ، فيرى الفرزدق فى شخص بشر بن مروان منقذا للبشرية كلها بإرادة الله ، يقول :

أصبحَ بعد اختلاف الناس بيْنَهُمُ ... بآلِ مَروانَ دِينُ اللهِ قَدْ ظَهَرا
خليفَةُ اللهِ منهم فى رَعِيَّته ... يَهْدِى به اللهُ بعد الفِتْنَةِ البَشَرا
به جلا الفتنةَ العَمْيَاءَ فانكشَفَتْ ... كما جلا الصبحُ عنه الليلَ فانْسَفَرا
كل امرىءٍ آمنٌ للخوف أمَّنَهُ ... بِشْرُ بنُ مروانَ والمذعورُ مَنْ ذَعَرَا (٣)

وكأنه يتخذ – بهذا الشكل – لصفات الممدوح سندا من التاريخ والواقع ،

(١) ديوان جرير : ٦٠٤/٢ . القصيدة فى مدح خالد بن عبد الله تشفع فيها إلى خالد فى الفرزدق فأخرجه .

(٢) ديوان جرير : ٦٣٨/٢ . وانظر فى هذا الموضوع من الديوان ص ٣٦٩ ، ٦٨٠ ، ٧٣٧ ، ٧٤٥ .

(٣) ديوان الفرزدق : ٢٣٣/١ .

كما يتخذ من الجانب الدينى دافعا أساسيا تستند إليه هذه الملامح ، فهو خليفة الله ، وهو وسيلته فى هداية البشر والقضاء على الفتنة وتأمين رعيته وإثارة الذعر فى صفوف أعدائه .

كما يطرح على شخص ممدوحه وأسرته السبق إلى الإسلام كموقف يسجل له ، من مثل ما أنشده الفرزدق فى قوله :

سبقتمُ إلى الإسلام حين هَدَاكُمُ ... به اللّهُ إذ يَهْدِى لهُ كـلُّ مُبْصِرِ
أخذتُمْ لعَبْد القَيْس عندَ مُحَمَّدٍ ... نَجَاةً من المُسْتَوقِدِ المُتَسَعِّرِ (١)

ولا تزال الملامح الإسلامية تفرض نفسها على الشعراء على اختلاف تجديد كل منهم فى الفضائل التى يتمتع بها ، ففى مدحه لمصعب يستغل ابن قيس الرقيات الفرصة لتمجيد قومه من قريش ، مازجا بين مدحه وفخره وبين الحكمة التى يستغلها لتأكيد القضية التى يدافع عنها ، فيقول :

هل ترىَ من مخلَّد غيرَ أنَّ الـ ... ـلهَ يَبْقَى وتـذهَـبُ الأشْيَاء
نحن منا النبىُّ الأمـىّ والصِّدّ ... (م) يقُ منَّا التَّقِىُّ والخُلَفَاء (٢)

ويبدو أن الحس الإسلامى كان أكثر سيطرة على خيال الشعراء وأذهانهم ، فكانت مجموعة الصفات التى طرحوها - فى معظم الأحيان - لها علاقتها الوثيقة بالدين ، بدليل ما لجأ إليه بعضهم من إسناد الصفات إلى الله ، أو حتى إسناد اسم الممدوح نفسه - حتى من غير الخلفاء - لمعان إسلامية ، فيظهر طلحة عند ابن قيس مضافا إليه الخير فى قوله :

إنَّما كان طَلْحَةُ الخَيْر بَحْراً ... شُقَّ للمُعْتَفِينَ منـــه بُحُــورُ
ثُمَّ كان الذى تَلَقَّاكَ منــه ... نَائلٌ واسعٌ وسَيْبٌ غَزِيرُ (٣)

(١) ديوان الفرزدق : ٢٥٦/١ . المستوقد المتسعر : أراد نار جهنم .
(٢) ديوان ابن قيس ص ٨٩ ، ٩٠ .
(٣) ديوانه ص ١٧ . والمعتفون : طالبو عطائه . والنائل : العطاء ، ومثله السيب .

ومن اسم الممدوح تبدو الانتقالة التصويرية إلى بعض صفاته ، فما يتعلق منه بشجاعة المدوح نجده فى قول حين يسند الصفة إلى الله تعالى فى مدح بشر بن مروان :

يا بشْرُ إنك سيفُ الله صيلَ به   علىَ العَدُوِّ وغيْثٌ يُنْبتُ الشَّجَـــرَا
سيفٌ يصولُ أمير المُؤْمنين بـــه   وقَدْ أعزَّ به الرحمن مَنْ نَصرَا (١)

وإذا لم يسند الشاعر المعنى على هذا النحو التصويرى ، فإنه يسند الأداة إلى الله تعالى وكأن الخليفة يتبنى قضايا الدين فحسب ، فعند الفرزدق أيضا فى مدح يزيد بن عبد الملك :

وفى يمينكَ سيفُ الله قد نُصِرَتْ   عَلَى العَدُوِّ ورزْقٌ غـــيرُ مَحْظُور
سيروا ولا تَحْفلوا إتْعَابَ رَاحلَةٍ   إلى إمامٍ بسيفِ الله منَصُور (٢)

وخلاصة القول فى دائرة الفضيلة وما فيها من حس إسلامى جديد وفد على القصيدة الأموية وانتشر فى مضمونها نستطيع أن نلخصه من خلال شواهد الشعر السابقة لدى بعض شعراء العصر ، فقد بدا حرص معظم الشعراء على صبغة صفات ممدوحيهم بالطابع الدينى ، ودخلت حماية الدين والدفاع عنه طرقا بارزاً وأساسيا فى قصيدة المدح ، وراح الشاعر يعزف على أنغام قيثارة جديدة لها ألحانها المميزة المتمايزة ، هى قيثارة تترنم بأهم الصفات والملامح التى أراد الشاعر أن يتغنى بها فى شخص ممدوحه حتى تؤدى الوظيفة الجديدة التى تقتضيها ظروف الحياة فى ظل نظام الدولة والخلافة وعلاقاتها الداخلية والخارجية وسط موجات من القلق والاضطراب السياسى الذى فرضته الأحزاب المعارضة على الدولة فرضا .

وكان أبرز الصفات التى تداولها الشعراء فى هذه الدائرة السيرة الطيبة لممدوحيهم من خلال نشر العقيدة وإشاعة العدل والمساواة بين الرعية ، والنهوض

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢٣١/١ .   (٢) نفسه : ٢١٣/١ - ٢١٤ .

بالعبادات والمحافظة عليها ورفض الظلم ومعاداته ، وضرب المثل والقدوة الطيبة للرعية فى الرشد والصواب والعفو عند المقدرة والأمانة والتواضع والحلم ومزج القول بالفعل ، وإسناد معظم هذه الصفات إلى الله تعالى ، فمصدرها بهذا الشكل إسلامى ووظيفتها أيضا إسلامية .

ومن هذه الزاوية تبدو جدة التعامل مع محتوى القصيدة ، سلامح وصفات صدرت عن الحس الإسلامى لتنتهى إليه ، سواء تمَّ توظيفها فى خدمة رعايا الخلافة الأموية أو فى نشر الفكر الدينى والانتصار له ومحاولة إذاعته وتأكيد سيادته .

والحق أن قصيدة المدح الأموية أصبحت تؤدى وظيفة هامة من حيث عرض صورة الممدوح ومواقفه الإسلامية على هذا النحو ، وليس ثمة مبالغة إذا وجدنا فيها ما يمكن أن يصحح مواقف تاريخية عن بعض هؤلاء الممدوحين ، من مثل موقف الحجاج الذى شوهه الرواة فى العصر العباسى إرضاء للعلويين والعباسيين جميعا ، واتخذوا قسوته وعنفه فرصة للهجوم عليه والإطاحة بكل صفاته الطيبة التى سجلها له جرير من خلال حزمه وشدته حين قال فى مدحه :

من سَدَّ مُطَّلَعَ النِّفاق عليكُمُ     أمْ مَنْ يَصُولُ كصَوْلَةِ الحَجَّاجِ ؟
إن ابن يوسفَ فاعْلَمُوا وتَيَقَّنُوا     ماضِى الصيرةِ واضحُ المِنْهَاجِ
ماضٍ على الغَمَرَاتِ يُمْضِى هَمَّهُ     والليل مختلفُ الطرائقِ داجى
مَنعَ الرُّشَا وأراكُمُ سُبُلَ الهُدَى     واللصُّ نكَّلَهُ عن الإدْلاَجِ
ولقد كَسرْتَ سِنَانَ كُلِّ مُنَافِقٍ     ولقَدْ مَنَعْتَ حَقَائبَ الحُجَّاجِ (١)

ويكفى أن جريرا قد رسم خطوط المنهج العملى الذى بنى عليه الحجاج سياسته وطبّقها . ومن الطريف أن يتخلى جرير عن تلك الصياغة العامة إلى

---

(١) ديوان جرير : ١/١٣٨ - ١٣٩ والإدلاج : السير بالليل . وقوله « منعت حقائب الحجاج » كناية عن تأمين طريق الحج » .

معان محددة على النحو الذى خص به الحجاج وحده ، على عكس ما نجده فى الصورة العامة للمدح التى يصح أن تنطبق - غالبا - على أى ممدوح فى أى زمان أو مكان . فالصورة عند جرير محددة ودقيقة ، وهى تأخذ سيرتها من الحياة العملية . ويبقى أن تكون هذه سياسته فعلا أم بالغ فيها جرير ، ومعها يبقى حقه فى المبالغة ، ولكن يكفى أنه زلزل تلك الصورة العنيفة الحادة التى رسمها التاريخ لشخصيته .

وعلى هذا النحو استطاع شعراء الخلافة أن يقفوا فى موازاة شعراء الأحزاب السياسية الذين « تعاملوا مع القصيدة من خلال العقيدة الحارة التى تمثلوها فى فنهم ، وعندهم تفاوتت درجات المديح التى قامت على الصفات العامة غالبا كالكرم والحلم وحسن السياسة والمجد القديم » (١) . ولم يكن تبنى جرير لشخص الخليفة الأموى فى فنه أقل من تبنى شعراء الأحزاب الأخرى لممدوحيهم فتكررت عنده « نغمة تفضيل الله لبنى أمية على الناس منذ اختارهم للخلافة ، كما كرر أيضا صفات الكرم والعدالة والاقتداء بالكتاب والسنة ، فهم الهادون المهديون الذين يتبعون هم وأنصارهم سبيل الرشاد » (٢) .

وبعيدا عن قضايا الشكل الفنى - التى لم تُثَر حتى الآن فى هذا الباب تبدو قصيدة المدح الأموية وقد اكتملت لها مقومات التجديد ، تجديد المعنى وتجديد الصورة معا من خلال تلك الإضافات المتكررة والمبتكرة التى وسعت من دائرة الفضيلة ، وأبرزت الصورة المثالية للرجل العربى من حكم موقعه كحاكم له على الناس حق الطاعة كولى أمر عليهم ، ولهم عليه أن ترتسم على ملامحه علامات القدوة الحسنة التى يرونها ويتبعونها ، وهكذا سارت القصيدة - فى هذا الجزء منها - فى تيار إسلامى واضح الدلالة ، فقد سيطرت عليه القيم الدينية الجديدة وكان أكثر صلة بظروف الحياة من حوله ، لم ينفصل عنها ولم يتخلف بل

---

(١) الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسى ص ٢٤٤ .

(٢) د. شوقى ضيف : التطور والتجديد ص ١٥٧ .

استوعبها من خلال تصور مثالى لشخص الممدوح الخليفة . وهو بذلك يكاد يبرأ من الصورة التقليدية للفضيلة الجاهلية ، صحيح أنه يأخذ المُوجَب منها لينميه ويضيف إليه ، ولكن الصورة - كما هو واضح - قد تغيرت فى كثير من معالمها وألوانها ، فقد تحولت صفات الشجاعة والكرم والبطولة وغيرها إلى ملامح تستند غالبا إلى الحس الإسلامى ، فأصبحت - فى جملتها - هبة من الله تعالى لممدوحه ، أصبحت فى تفاصيلها محاولات لتحقيق الوظيفة الدينية المطلوبة من الممدوح ، والتى وضعت على كاهله فكان عليه أن ينهض بها من خلال تلك الصفات من ناحية ، ثم من خلال أصالتها فيه أباً وأماً وجداً من ناحية أخرى . ألا يعد هذا كله إضافات جديدة فى محتوى المدحة الأموية ؟ وبعد هذا ألا تبدو لهذه الإضافات دلالاتها الهامة على تأثر الشعراء بالتيار الإسلامى الجديد واستلهامه وتوظيفه فى خدمة محتوى القصيدة الأموية ؟ أعتقد أن الإجابة بالإيجاب فى هذا الموقف قائمة إلى أن يتم عرض بقية جوانبها ، أعنى من خلال محاولة التعرف على طبيعة علاقة الشاعر الأموى بممدوحه ، وهل ظلت تسير فى نفس الدائرة القديمة التى رسمها شعراء الجاهلية ، أم أنها كانت أكثر مرونة وقابلية للتحول والتغيير ؟ وأخيرا ألا يدعو هذا إلى معاودة مناقشة الفكرة التى انتهت إلى أن المدحة الأموية قد تحولت إلى مجرد « صياغة » هى أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع ، لأنها تعتمد على جلجلة العبارة وضخامة الألفاظ وعلو الإيقاع [1] . والصحيح أن شعراء العصر قد ركنوا إلى الأصول التى وضعها الجاهليون فى مدائحهم ، واختاروا الموجب منها فى دائرة الفضيلة كما فى الكرم والشجاعة وأصالة الأنساب والمروءة وغيرها ، فكان الاختيار عنصرا إيجابيا بالضرورة لم يقف عند حدوده الشاعر الأموى بل تجاوزه مرتين : مرة حين طوّع هذا الاختيار لطبيعة العصر ، وربطه بسياسة الخليفة فى الدولة الجديدة ، وثانية حين فرض عليه الفضائل الإسلامية فكانت جلجلة القيم

(١) د . عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٢٦ .

الإسلامية أقوى وأهم من حيث الدلالة على المدوح من خلال التقوى ونشر العدالة والمساواة وتنفيذ تعاليم الدين وحمايته وحماية الرعية . فمما لا شك فيه أن لهذه الإضافات دورها فى تشكيل المحتوى الجديد للمدحة الأموية ، وحقيقة لانحس - إلا فى قليل من المواقف - أننا أمام شخصية قبلية فى العصر الجاهلى بقدر ما تتضح الصورة المشرقة للخليفة الأموى المسلم .

وإذا كان الدكتور القط قد علّق القضية على منطقة الإبداع والابتكار فى موازاة التقليد ، فما كان مطلوبا من شعراء الخلافة إلا أن يقفوا عند حدود الدعاية لها وتبنيّ قضاياها ، وهذا هو ما حدث فى قصيدة المدح التى تحملت أعباء الموقف السياسى وكشفت كثيرا من معالمه ، فيبدو بعد هذا أن شدة الاندفاع إلى التأييد السياسى وتأكيد الشرعية قد فرضت على الشعراء نمطا من الالتزام بالدفاع عن قضاياها صرفهم عن تلك الأناة والروية التى تتطلبها المواقف الإبداعية التى ينتظرها منهم هذا الرأى ، وإن كان لا يخفى أنها تحققت لهم فى كثير جدا من قصائدهم .

وتأكيدا لهذه الفكرة نجد المدحة الأموية لا تكاد تخلو من تلك المحاولات الإبداعية المتكررة عند ذى الرمة حين يحيل القصيدة إلى لوحات فنية تكشف واقعه النفسى الذى يمتزج بالصحراء حينا ، ويصاحبه فى معظم الأحيان ويناقته فى أحيان أخرى ، ليترك لمدوحه كماً ضئيلا من أبيات يختم بها القصيدة ويؤدى من خلالها واجبه إزاء المدوح [1] . أليس هذا الموقف إبداعا فى تحويل محتوى المدحة الأموية ، وتحميلها كل التجارب والآلام والرؤى الخاصة بالمبدع قبل المتلقى ؟ إن الإجابة بالإيجاب عن هذا التساؤل هى ما أدت إلى تلك الصفعة التى تلقاها ذو الرمة من نقاد العصر لمجرد أنه اتخذ من المدح مجالا لهذا الموقف الإبداعى الطريف فبخسوه حقه فى مكانته الفنية . فإذا كان هذا هو موقف ذى الرمة وعلاقته بنقاد عصره ، فقد وجب إذن أن نتبين حدود علاقة

(١) يراجع فى ذلك دراسة الدكتور يوسف خليف فى كتابه « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء »

الشاعر الأموى بممدوحه فى صورتها التقليدية ، وكيف تحولت إلى ضرورة القيام بدور سياسى هام أساسه الدعاية للخليفة وتأكيد أحقيته فى الحكم وتبرير شرعية الحكم فى شخصه دون غيره ، ثم هجاء كل من يحاول أن ينقض عليه أو يهاجمه فى هذا الموقف . ومن هذه الزاوية أصبح لعلاقة الشاعر بممدوحه حدود واضحة أساسها هذا التوظيف الاجتماعى والسياسى للمدحة ، وهو ما نتصور استمراره فى شعر بنى أمية ، فإذا كان قد أصاب العلاقة نوع ما من التغيير فهو – بالتأكيد – يستحق الدراسة والتحليل فى هذا الموقف .

ولعل أول ما يلفت النظر تداخل العتاب مع المدح أو بروزه من خلاله عند بعض الشعراء ، صحيح أن ازدواجيةً ما قد تصادفنا فى القصيدة التقليدية ربما بين المدح والهجاء أو المدح والفخر أو حتى المدح والعتاب فى مواقف محددة ، ولكن الاعتذار الذى نجده فى القصيدة الأموية تبدو له سماته الجديدة ، على الأقل فى تقنين العلاقة بين الشاعر وممدوحه على عكس التيار السائد فى قصيدة العصر ، ونجد من ذلك صورة عند عبيد الله بن الحر الذى قيل أن سبب مقتله أنه كان يغشى بالكوفة مصعبا فرآه يقدم عليه أهل البصرة فكتب إلى عبد الله ابن الزبير – فيما ذكر – قصيدة يعاتب بها مصعبا ويخوفه مسيره إلى عبد الملك بن مروان يقول فيها :

أَبْلِغْ أميرَ المؤمنين رسالةً ... فلستُ على رأىٍ قبيحٍ أُوَارِبُهْ
أَفِى الحقّ أنْ أُخْفَى ويَجْعَلُ مُصْعَبٌ ... وزيريْه من قدْ كنتُ فيه أُحَارِبُهْ
فكيفَ وقد أبليْتُكم حقَّ بَيْعَتِى ... وحَقِّى يُلْوىٰ عندكُم وأُطَالِبُهْ
وأبلَيْتُكُمْ ما لا يُضَيِّعُ مثلُهُ ... وآسيتُكُم والأمرُ صعبٌ مَرَاتِبُه
فلما استنار الملكُ وانقادت العِدَا ... وأدركَ من مَالِ العراقِ رَغَائِبُه
جَفَا مُصْعَبٌ عنىٌ ولو كان غيرُه ... لأصبحَ فيما بيننا لا أُعَاتِبُه
لقد رابنى من مصعب أنَّ مُصْعَباً ... أرى كلَّ ذى غش لنا هو صاحبه

وما أنَا إنْ حَلأْتمُونى بوارِدٍ  على كدرٍ قد غُصَّ بالصَّفْو شاربه
ومالامرىءٍ إلا الذى اللّهُ سَائِقٌ  إليه وما قَدْ خَطَّ فى اللّوح كَاتِبُهْ
إذَا قمتُ عند الباب أدْخَل مُسْلِمٌ  ويمْنَعنى أنْ أدخُلَ البابَ حاجبُه (١)

فهو عتاب متمايز له صورته الخاصة ويأتى على درجة عالية من عرض هذه التفاصيل التى لا يبدو فيها الشاعر مذعورا كما نجده - عادة - فى محاولات العتاب ، ولكنه يتعرض تفصيلا لما بينه وبين مصعب ووزيريه ويؤاخذه على حق البيعة الذى قام به وكيف تحمل التضحية من أجلهم وفى النهاية لم يلق من جزائه إلا الجفاء والشدة ، وبهذا يبرر عتابه ويسجل دوافعه إليه ، ويؤكد ما يذهب إليه من خلال حكمة عامة مطلقة تنتشر فيها الظلال الدينية ، إذ يسجل إيمانه الكامل بقدرية الموت وحتميته فلا مبرر إذن لهذه المعاملة من جانب مصعب فكلاهما سيموت . ألا يعد الموقف على هذا النحو بين الشاعر وممدوحه جديدا وهو يرسم صورة من تسامحه الذى يشجع الشاعر على الاستمرار فيه ، وربما نظم قصيدة كاملة فى هذا الموضوع ، وإسناد ما يقع فيه إلى اللّه تعالى بدلا مما نجده مثلا عند النابغة الذبيانى الذى يجد فى النعمان بن المنذر « الليل الذى هو مدركه » ، فهنا يظهر الحاجب وموقفه من المسلم ، كما يظهر الملك والبيعة وكلها من مقومات الصورة الجديدة فى قصيدة المدح الأموية .

وكما ظهرت جوانب من العتاب لها تمايزها على هذا النحو ، تطرق بعض الشعراء إلى النقد السياسى للخليفة من منظور دينى محض من مثل ما يظهر عند عبيد اللّه بن الحُرّ أيضا فى قوله :

يبيتُ النَّشاوى من أميةَ نُوَّما  وبالطَّف قتلىً لا ينام حَمِيمُها
وماضيع الإسلامَ إلاَّ قبيلةٌ  تأمرَّ حمقاها ودامَ نَعيمُها
وأضْحَتْ قناةُ الدِّين فى كفِّ ظالمٍ  إذا اعوجَّ منها جانبٌ لايُقيمُها

---

(١) شعراء أمويون : ١/٩٤-٩٥ . أواربه : أداربه - وحلأه : منعه الماء وطرده عنه .

فأقسمتُ لا تنفكُّ عينى حزينةً　　وعينى تَبْكى لايَجفُّ سجـــومُهـــا

حياتى أو ملقى أمـيـة جـزية　　يذلُّ بها حتىُّ الممات عَميمها (١)

فهو يؤاخذ الأمويين على موقفهم الدينى إذ ضاع الإسلام وضعفت قناة الدين ولانت ، وهذا هو سر حزنه وبكائه ، فهل كان للشاعر الأموى أن يظهر بمثل تلك الجرأة حين يتعامل مع النظام الحاكم ، حتى إذا قلنا أن القصيدة كانت موقفا سياسيا لا مدحيا ، أو أنه قالها فى غير حضرة الخليفة الأموى ، فهل تسجل فى النهاية إلا صورة جديدة ، وتصوغ علاقة من نوع جديد مختلف بدأت تفرض نفسها على طرفَىْ العملية الفنية ، الشاعر والسلطة الأموية فى آن واحد ؟

وفى مقابل العتاب أو النقد السياسى نجد نوعا من الإعجاب الكامل بالممدوح قد يصل إلى درجة من الفناء فى شخصه أو الاقتناع التام بدوره الدينى فربما استسقى به الشاعر مسلما كان أو نصرانيا ، فالصورة منتشرة عند الأخطل فى مدحه خلفاء بنى أمية انتشار هذا المسلك عند كل الشعراء من كان منهم سلفيا ومن انضم منهم إلى دائرة المجددين ، ولكن يظل الفارق بيِّنًا بين طبيعة الاستسقاء هنا ربطا بالموقف الدينى وبين صورة السقيا التى سيطرت على ذهن الشاعر الجاهلى القديم ، فدعا بها لدي صاحبته أو ممدوحه أو مرثيِّه على السواء فغالبا ما يضاف إلى حديث السقيا موقف دينى للخليفة ، نرى ذلك مثلا عند الأخطل :

الخائضِ الغَمْرَ والميمونِ طائره　　خليفةِ اللّه يُستَسقَى به المطر (٢)

كما نراه أيضا عند النابغة الشيبانى :

خليفةُ اللّه يستسقى الغمامُ بِهِ　　مامسَّ أثوابَهُ من غدرة دنَسُ (٣)

---

(١) شعراء أمويون : ١/١١٥ . والطف : موضع قرب الكوفة ، وفيه كربلاء حيث لقى الحسين مصرعه . والسجوم : الدموع .

(٢) شعر الأخطل ق ١٩ . الميمون طائرة : المبارك حظه .　　(٣) الديوان ص ٢٣ .

ويكاد ينتشر هذا الحديث عن السقيا بين الشعراء الأمويين جميعا ، وتظل له تقليديته وأصوله القديمة ، وتظل الإضافة الجديدة قائمة فى ذلك الإلحاح على الجانب الدينى فى هذا الحديث .

وهكذا أفصحت قصيدة المدح الأموية عن طبائع العلاقة التى تحكم الشاعر بخلفاء بنى أمية بما فى تلك العلاقة من سمات تقليدية ، وبما فيها من حس جديد يرتبط بالجانب الدينى ، من ذلك الدعاء للممدوح والاستسقاء به ، أو نقده وعتابه فى بعض الأحيان أو تسجيل شدة الانتماء واللجوء إليه فى كثير منها .

* * *

## (٣)
## الموقف الحربى وسياسة العصر

ليس جديدا على الشعر أن يرتبط بالموقف الحربى كجزء من سياسة المجتمع ، فإذا سلمنا بضرورة صدور الشعر أصلا مرتبطا بظروف اجتماعية يصورها ويعكس جوانبها ، ففى مواقف الحرب تبدو العملية الفنية ضرورة لتسجيلها وتوثيقها ، ومن هنا يصح اعتبار الشعر - من هذا الجانب - وثيقة تاريخية لها أهميتها الخاصة فى توثيق الوقائع أو حتى تعديلها أو الإضافة إليها أو التغيير فيها ، وعلى أقل الفروض فهو تضخيم لها .

وليس جديدا أن نجد حروبا إسلامية اندفع أصحابها إلى أمم أخرى فاتحين ، فللمسألة أصولها وجذورها فى عصر رسول الله ﷺ والخلفاء الراشدين ، ولكن الجديد فى هذا الموضوع يجب أن يتجه لرؤية حقيقة التيارات الإسلامية التى أبرزتها المدحة الأموية فى جانبها الحربى ، أكانت المسألة مجرد حروب ترصد وتسجل ، أم أن الشعراء كانوا مدفوعين بدوافع دينية لهذا الرصد ، وهى دوافع أسهمت فى خلق تجاربهم وصياغة انفعالاتهم من خلال هذا التيار الإسلامى ؟

وأول ما يبدو فى الموقف الحربى شخص الممدوح نفسه ، فهو قائد يتحمل أعباء القيادة كما يتحمل أعباء الخلافة ، وهو مسئول عن رعاياه وعن دين الله فى حالتى السلم والحرب على السواء . ومن هنا ظهر الإلحاح المتكرر على تصوير القيادات الحربية ، وكان ذلك إيذانا بانتشار المدح الحربى الذى يستعرض تصوير الأدوات القتالية والمعارك المختلفة وما يدور فيها من قتال ، وما يستحدث فيها من عتاد ، فإذا ممدوح كعب بن معدان الأشقرى يبدو :

قرمٌ أَغَــر كــالهَجــان إذَا بَــدَا     لقراعِ زَحْفٍ كَالعقَابِ الكَاسِرِ
فأصابَ جمعَ بنى مُحاربَ كلهم     وانصَاعَ كالقَمَرِ المُنِيرِ البَاهِــرِ

ضَربَ السُرَادقَ حين ليسَ سرادقٌ والناسُ أهـــلُ قَنَابــلٍ وعَسَاكـــرِ
أجَعَلْتَ من مَنْع الأراكَ وعاقَـــهُ والبَان يُعجبُ كـــلَّ نظـــرةِ نـــاظرِ
وحوىَ البلادَ سُهولَهَا وحُزونَهــا أهلَ العــراقِ ونَجْدَهــا والغَابـــرِ
بالمعْلمينَ وبـــالقنَابـــل والقَـنَـــا والسَّابغَات وكُـــلُّ أبيـــضَ بَـــاتـــر
يوماً كمن تَرَكَ القُـــراحَ وعـــزّهُ خَمْرَ القطيف مَعَ الذَّليلِ الكَافرِ (١)

فالمشهد حربى فى جملته ، وتفاصيله تبدو مؤكّدة ما أجْمَله ، إذ يظهر القائد وقد استوعب أحدث الأدوات القتالية وملأ بها العراق سهلاً وجبلا واستعمل السرادق فى وقت لم يعرفه فيه غيره من القادة ، وتنتهى الصورة عند أهم ما فيها عند هزيمة الذليل الكافر ، وهى هزيمة توازيها فى الجانب الآخر انتصارات القائد المسلم على أعدائه ، فهو مدح حربى ينتهى إلى نتيجة تلخص قضية وموقفاً فى المجتمع الجديد .

وتبدو الوقائع الحربية أكثر انتشاراً عند شعراء العصر يحددون منها مواقفهم ويتخذونها مجالات لإبراز مكانة ممدوحيهم على نحو جديد أساسه البطولة والنجاح فى القيادة الحربية ، وما تنتهى إليه الصورة - غالبا - من توثيق مواقع بعينها كما نرى مثلا فيما حدث بوقعة الحرة ، وما كان لها من أثر عميق فى نفوس الناس ، وبخاصة فيمن كان لهم هوى مع عبد الله بن الزبير ، أو من أصيب أهلهم وأقاربهم فيها ، ويظهر هذا الأثر واضحا فى كثير من رثائيات عبيد الله بن قيس الرقيات حين يتفجع على ضحاياهم فى هذه الوقعة ، ويهدد بأن يهدى الجيوش إلى بنى أمية حتى تفجعهم بإخوتهم ، ويسوق نسوتهم بنسوته فى قصيدته المشهورة التى مطلعها :

ذَهبَ الصِّبا وتركتُ غيَّتيَهْ ورأىَ الغوانى شَيْبَ لِمَّتيَهْ

وفى نهايتها يقول :

---

(١) شعراء أمويون : ٤٠٩/٢ .

والله أبرحُ فـي مُقَدِّمَةٍ　　أهْدي الجُيُوشَ عـلىَّ شِـكَّتِيَهْ
حتى أُفَجِّعَهُم بإخْوَتِهِم　　وأسوقُ نِسْوَتَهُم بِنِسْوَتِيَهْ (١)

صحيح أن القصيدة تقف ضد الحاكم الأموى وتصب عليه سخط عبيد الله وغيره ممن أثرت فى نفوسهم وقعة الحرة ، فرأى بنى أمية قرشيين ولكنهم يحكمون بالسيف وبسيوف كلب وغيرها من قبائل الشام اليمنية . وعلى هذا النحو تتفق الصور الحربية لتأخذ بتلابيب كل الأطراف المتحاربة ، ولتصور بشكل مؤلم نتائج الجراح التى قد تحل ببعض الأحزاب نتيجة الهزيمة ، ويبقى لشعر المدح فى هذا الجانب أنه قد استوعب تلك المواقف ، وأتاح للشعراء فرصة تصوير المعارك والحروب الإسلامية المختلفة ، وأصبح شاهد العصر على دوافع الخلافة لهذه الحروب ونتائجها .

وليس هنا مجال حصر لتلك المعارك والحروب الإسلامية التى سجلتها المدحة الأموية ، ولكن المشهور منها يفرض نفسه على شعراء العصر ويصبح لحنا حماسيا يترنم به الشعراء ، وربما أصبح لحنا شجيا يوحى بالأسى والحزن كما رأينا الصورة السلبية لمشهد الهزيمة كما رسمها شعر ابن قيس . ويظل من هذه الوقائع المسجلة التى تبرز عند المادحين وقعة ( تكريت ) على مالها من دلالات محدودة حدود المعركة ذاتها وحدود أطرافها ، وكانت بين عبيد الله بن الحر الجعفى وبين أصحاب مصعب بن الزبير ، وفيها قتل أكثر أصحابه ونجا بنفسه فقال :

إنْ تكُ خَيْلِى يومَ تَكْرِيتَ أُحْجِمَتْ　　وقُتِّل فُرْسَـانى فما كُنْتُ وَانِيَا
دعانى الفتَى الأسَدِىُّ عمرو بن جندبٍ　　فقلت له : لَبَّيْكَ لمَّا دَعَانِيا
وأُقْسِـمُ لَوْ فُودِيتُهُ لافتديْتُهُ　　بأهلى وما جمَّعْتُ كَهْلاً ونَاشِـيَا
يعزُّ على ابن الحُرِّ أنْ راح راجعا　　وخُلِّفْتَ القتلى بتَكريتَ ثَاوِيَا(١)

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٩٧ . فى مقدمة : يريد فى مقدمة الجيش . والشكة : السلاح الكامل .

(٢) شعراء أمويون : ١١٨/١ . وناشيا : يريد ناشئا ، وسهل الهمزة .

وهكذا تتعدد الأحداث ويتضخم معها الرصيد الحربى للشعراء ، وبعدها تتجاوز المستوى الضيق المحدود إلى مستويات أخرى أكثر اتساعا وشمولا ، فقد يصبح محور المدح والإعجاب عند الشاعر من خلال حركة المد الإسلامى إلى أنحاء بعيدة ، إلى الهند والصين كما يراها جرير فى قوله يمدح الوليد بن عبد الملك :

أَتتْنَا لك البُشــرَى فقرَّت عـيونُنا ... ودارتْ عـلى أهْــل النِّفاق المَخَـاوِفُ
فأنتَ لـربِّ العالمـين خـليفـةٌ ... ولِيٌّ لعهــدِ اللّه بـالحــقِّ عَــارِفُ
هَداك الذى يهدى الخلائــفَ للتُّقَى ... وأُعْطِيتَ نَصْراً لــم تَنَلْهُ الخــلائفُ
وأدَّتْ إليكَ الهِنْدُ ما فى حُصُونها ... ومن أرض صِينِ اسْتان تُجْبَى الطَّوائفُ
وأرضُ هِرَقْلَ قَدْ قَهَرْتَ وداهِـــراً ... وتسعَى لكم من آل كِسرى النَّواصِـفُ
وذلك من فضْلِ الذى جُمِعَّت لــه ... صفوفُ المُصَلّى والهُدِىّ العواكِـف (١)

ولعل فى هذا الشاهد تتويجا للموقف الدينى فى حديث الحروب وتصوير المواقف الحماسية من هذه الرؤية الدينية ، فالمزج واضح بين صورة الخليفة كخليفة ، وصورته كقائد يمكن أن تمتد فتوحاته من خلال مدد السماء إلى أقصى الشرق إلى الهند والصين ، وقد يحطم أعظم امبراطوريات عالمه ، وهو انتصار مرهون أولا وأخيرا بإرادة اللّه ، وهو جزء من فضله تعالى على خليفته فى الأرض .

وإلى جانب تسجيل أبعاد الفتح الإسلامى على هذا النحو الجغرافى الدقيق ينتشر أيضا فكر حربى جديد ينشر ظلاله مع الفتوحات ، وهو فكر يحرص على أن يسجل حروب الخلافة ضد الثائرين والمتمردين فى الأمصار الإسلامية المختلفة من خلال تمجيد هذه الحروب وقوادها ، وتصويرها جهادا دينيا خالصا

---

(١) ديوان جرير : ٦٨٦/٢ . داهر : ملك بالسند قتله محمد بن القاسم الثقفى فى أيام الوليد والنواصف : جمع ناصف وهو الخادم . والهُدِى : لغة فى الهَدْى .

فى سبيل الله تعالى والدفاع عن الإسلام ، « وكان من الطبيعى يستدير هؤلاء الشعراء إلى أولئك الثائرين والمتمردين ، ويصورروهم خارجين على الدين لا على الحكم وحده ، ويحصبوهم بهجاء شديد ، ولذلك امتلأ هذا المديح بالإشارات التاريخية » [1] .

وقبل قيام المدحة بهذا الدور التسجيلى للحروب الإسلامية ينبغى أن يسجل لها أنها قامت بدور آخر لا يقل فى أهميته وخطره عن هذا الأمر ، فقد تتخذ وسيلة للدعوة إلى الجهاد من خلالها ، خاصة حين تتخذ وسيلة لانتقاد الحاكم أو القائد والرغبة فى التخلص منه ، بصرف النظر عن نتيجة هذا الموقف وهل سينتهى إلى ما يتمناه الشاعر أم لا ؟ من مثل ما نجده عند جرير من تصوير مظالم الحجاج بعد أن دالت دولته ، وتسجيل رغبته الجامحة فى التخلص من ظلمه وطغيانه [2] .

ولا أدل على انتشار الحس الإسلامى فى المواقف الحربية من تكرار تلك الصيغ الدعائية التى تحمل حماسة الشاعر وصدق موقفه من أصحاب الحروب يحكم الأنتماء الحزبى من ناحية والدفاع الدينى من ناحية أخرى ، وهو ما نرى له مثلا فى قول ابن الحُرِّ داعيا لمن قتلوا من أصحاب الحسين :

سقى اللّهُ أرواحَ الذين تأزّروا على نصره سُقْيًا مــن الغَيْثِ دائمَــــهُ
وقفتُ على أجْدَاثِهم ومجالِهمْ فكادَ الحشَا ينفضُّى والعينُ سَاجِمَهْ [3]

وإن كان يبدو غريبا أن يمتزج الموقف الحربى بمثل هذه الصيغ البكائية إلا أنها تجد ما يبررها من زاويتين : إحداهما : ماضى الموقف وكيف انتهى إلى تاريخ يقف عليه الشاعر ، فلا مانع إذن من بكاء الماضى التاريخى واستعادة ذاكرة

(١) د . وهبة رومية : قصيدة المدح ص ٥٧٦ .

(٢) المرجع نفسه : ٥٨٩ .

(٣) شعراء أمويون : ١١٦/١ . وتأزروا : تآزروا .

الأمة من خلاله . والأخرى : ذلك الحس الدينى الذى يملأ على الشاعر نفسه فلا يستطيع إلا أن يخرج إلى قبورهم داعيا دعاء حارا يصحبه البكاء والألم بسبب الفقد والحرمان والضياع الذى أصابه بعد موتهم .

ويرتبط بالجانب الإيجابى فى المدح الحربى صورة أخرى من الجانب السلبى تبرز فيها مشاهد الأعداء ، وقد صب عليهم الشاعر كل سخطه عليهم وضيقه بهم بشكل صريح ، كما ورد عند ابن قيس فى فترة انتمائه للحزب الزبيرى وتبنى قضاياه وموقفه ضد الخلافة الأموية ، فقال مهددا الخلفاء بشكل صريح يتضمن تحمسه للزبيريين وثناءه عليهم واستمرار عدائه للخلافة :

كيفَ نومِى علـى الفـراش ولَمَّا  تَشْمَلِ الشامَ غـــارةٌ شَعْـواءُ

تُذْهِلُ الشيخَ عـن بنيـه وتُبْدِى  عن براها العقـيـلةُ العـذراءُ

أنا عنكم بنى أُمَيَّةَ مُزْوَرٌ (م)  وأنتمْ فـى نَفْسِـىَ الأعْـداءُ

إن قَتْلَى بالطَّفِّ قد أَوْجَعَتْنِى  كان منكم لئن قُتِلْتُم شِفَاءُ (١)

إلى هذا الحد أصبحت المواقف القتالية مدعاة للسخط على الحاكم وتصوير الكراهية له والغضب عليه . ومن هذه الدرجة العالية من الحزبية والانتماء السياسى والحس الدينى ينطلق ابن قيس معلنا عصيانه للدولة وضيقه بالحاكم ، وانتصار ذكرى القتال على واقع الحياة بما فيها من الألم والحزن . والجديد فى الصورة هنا تلك الخطابية المباشرة الصريحة بين ابن قيس وخصومه من الأمويين حيث يجاهرهم بالعداء ، ويرفع أمام أعينهم لواء الكراهية معلنا تمرده عليهم .

* * *

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٩٥ - ٩٦ . البرى الخلاخيل ، واحدتها برة ، يريد أن النساء يكشفن عن خلاخيلهن وسيقانهن أثناء الهرب حين وقوع الفزع . وهو يشير فى البيت الآخير إلى مقتل الحسين فى كربلاء . وهى تقع بالطف ، من ضواحى الكوفة ، وقد قتل معه فيها نفر كثير من القرشيين سنة ٦١ هـ .

( ٤ )

## التاريخ الإسلامى مَصْدَراً للمدحة

رأينا كيف تحولت المدحة الأموية إلى رصد أحداث العصر ووقع أحداث الحياة الجديدة ، وكان طبيعيا أن يسلك الشعراء هذا المسلك ، ولكنهم كانوا فى حاجة واضحة وضرورية إلى رصيد تاريخى عريق يستندون إليه ، ويعتمدون عليه فى صياغة فنهم من خلال الأحداث أو الاستشهاد بها على نظائرها .

وقدظهرت الدائرة الدينية فى مدح القادة والخلفاء محدودة بجانب دينى سيطر عليها ، وبرز فيها إيجابا حول أشخاص الخلفاء ، وسلبا حول أعدائهم ومناوئيهم وتبقى هنا ضرورة التعرف على ملامح واضحة من هذا التاريخ ، وكيف لجأ إليها الشعراء واعتمدوا عليها فى فن المدحة ، وكيف وردت الأحداث بمثابة شواهد إثبات أو توثيق على ما يقوله الشاعر ، وحين يحس حاجته إلى الماضى يصطنعها ، مما أورد أمامنا كماً من أسماء الخلفاء من مثل ما صنعه الفرزدق فى مدح سليمان بن عبد الملك حين قال :

إنَّا لنرجُـــوا أن تُعيـــدَ لنَا     سُنَنَ الخلائف من بَنى فِهْرِ
عثمانَ إذْ ظَلَمُوهُ وانْتَهكُـوا     دَمَهُ صبيحـةَ ليلةِ النَّحْـــرِ
وَدِعَامةَ الدِّين التى اعتدَلَتْ     عُمَراً وصاحِبَـهُ أبَـــا بَكْرِ
وابنَىْ أبى سُفيانَ إذ طَــلبَا     عثمان مــابَاتَا عــلىَ وتَـــرَ
وأباكَ إذْ كشفَ الإلـهُ بِــه     عنا العَمَى وأضـــاءَ كالفَجْرِ
وأخـــاك إذ فـتحَ الإلـه بهِ     وأعزَّه باليُـــمْـــنِ والنَّصْـــرِ
خـلفاءَ قد تركُوا فَرَائضَهُمْ     فيناً وسنَّـــةَ طَيِّـــبِ الــذِّكْـــرِ
تَبِعُوا رســــولَهُـــمُ بسُنَّتِه     حتى لقُــوهُ وهُــمْ علىَ قَــدْرِ
رُفَقَاءَ متَّكئِينَ فـــى غُرَفٍ     فرِحينَ فــوقَ أسِــرَّةٍ خُـــضْـــرِ

فى ظلِّ من عَنَت الوجوهُ لهُ حكَمِ الحُكُومِ ومَالكِ القَهْرِ (١)

فالشاعر يتقدم لممدوحه بصحائف مشرقة من تاريخ الخلافة الإسلامية ، يبثه من خلالها مديحه ، مسجلا بها القدوة الحسنة فى دائرة الحكم على ما شهدت من مواقف سلبية بدا منها مقتل عثمان ، وما ظهر منها من مواقف إيجابية فى خلافة عمر وأبى بكر حيث استقام أمر الدين والدولة ونهضت الخلافة بأعباء الحكم داعية إلى الإسلام وحاملة لواءه ، ثم يصل إلى عصر بنى أمية ليقدم آيات ثنائه وإعجابه بخلافائهم منذ بدأت الوراثة بمعاوية وأولاده من ولاة العهد ، ثم الخلفاء الذين أزاحوا ستار الظلمة عن الدولة الإسلامية على حد تصوير الفرزدق، وقد ضربوا المثل الأعلى للمسلمين فى الأقتداء بهم والسير على نهجهم الدينى والأخلاقى.

ويبدو أن شواهد التاريخ على هذا النحو قد فرضت نفسها على خيال الفرزدق فتكررت عنده لها نظائر كثيرة ، وكأنه وجد فى التاريخ مصدرا ومرجعا يرجع إليه ويستشهد به ، ففى سليمان بن عبد الملك أيضا يقول :

فإن أمَامَكِ المهْـدِىُّ يَهْـدِى به الرحمن مـن خَـشىَ الضَّلالاَ
تُقًى وضمـانةٌ للناس عَـدْلا وأكثرَ مَنْ يُلاثُ بــه نَـــوالا
ألستَ ابنَ الأئمةِ من قريشٍ وحَسْبُكَ فـارسُ الغَبْراءِ خَـالا
إمامٌ منهـمُ للناس فـيهـمْ أقَمْتَ الميْلَ فاعْتَـدَل اعـتدالاَ
عملْتَ بسُنَّةِ الفَاروق فيهـم ومنْ عُثْمانَ كُنتَ لـهم مِثَالا
وأمٌّ ثلاثـةٍ معَهَـا ثَـلاثٌ كأنْ بأمِّهـم وبِهـمْ سُـلالا
فَتَحْتَ لهم بإذْنِ اللهِ رَوحـاً ولا يَسْطيعُ كيدُهُمُ احْتِيَالا (٢)

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢٦٥/١ . ابنا أبى سفيان : معاوية وابنه يزيد . أخاك : أبى الوليد . الاثر : فرند السيف .

(٢) ديوان الفرزدق : ٥٩٩/٢ . . . ١٠١٠١٠ . فارس الغبراء : قيس بن زهير العبسى والغبراء فرسه التى سبقت داحسا .

فهو يعدد مناصب الحكم من خلال ماضيها العريق ، ويمزج هذا الماضى بصفات دينية يخلعها على أشخاص الممدوحين على امتداد هذا الماضى ، وكأن التاريخ هنا يصبح مصدرا مدحيا طريفا يقود الشاعر من خلاله موكب المدح ، أو يوثق الأنساب ، وفى توثيقها ما فيه من أصالة ممدوحه ، كما أن لماضى صفاته فى سلفه من الخلفاء أصالته ودقته وعمق الصفة الكائنة فيهم ، فهم أئمة قريش وشجعانها أقاموا للناس عدلا ، ورفعوا عنهم ظلما ، واتبعوا سنة عمر رضى الله عنه ، وكان لهم من عثمان فى حكمه قدوة طيبة ، فالتاريخ هنا سند مدحى يوثق الصفات توثيق الأسماء التى يستعين بها الشاعر . ويرد شبيه هذا الموقف أيضا عند ابن قيس فى قوله :

ألا أبْلِغَا عنىَّ الأصَمَّ رسالةً ... فإنَّك وابنَ القَرْمِ مُخْتَلِفَانِ

نَدِيتَ الكسير العَبْشَمِىُّ من الرَّدَى ... وَمِنْ عَاهَةِ الأدْوَاءِ والحَدَثَانِ

شبيهٌ لعثمانَ بنِ عفَّانَ هديُهُ ... ومَرْوانَ لايُزْرِى بهِ الأبَوانِ

ألا إنَّ عبدَ اللهِ والحمدَ والنَّدى ... حَليفانِ حتى الموتِ مُصْطَفَيَانِ (١)

وكأن الشاعر فى هذا العصر يتخذ من التاريخ شاهدا على ما يقول ، فيتخذ من ترتيب الأحداث وذكر أسماء الخلفاء شاهدا على صدق ماهو بصدده من تصوير ممدوحه أو تأصيل نسبه .

وما حدث فى الاستعانة بأسماء الخلفاء تكرر حدوثه فى ذكر الأماكن الإسلامية بما لها من دلالات مقدسة ، فهى صورة من صور الدين ترتبط بشعائره وترتبط بالعبادات والتكاليف الدينية ، وللشعراء تجاهها كثير من المشاعر الدينية التى تشدهم إليها ، فتهفو إليها نفوسهم ، يقول ابن قيس :

يا حبذا يثربٌ وَلَذَّتُها ... من قبل أن يَهْلِكوا ويَحْتَرِبُوا (٢)

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٣٥ .

(٢) نفس المصدر ص ٥ .

وهو يربط ربطا وثيقا بين مكانة ممدوحه وطبيعة نسبته إلى هذه الأماكن المقدسة وهو ما يسجله فى قوله فى مدح عبد العزيز بن مروان :

أنت البطاحىُّ من أميةَ فى الـــ ـبَيْتِ الذى عزَّ ساكنَ الحَرَام (١)

فهو مشغول بيثرب والحرم انشغاله بعرفات أيضا فى قوله فى مدح طلحة الطلحات :

فسيبكيك بالعراقَيْن أهْلى وبثِنْى الأجْزَاعِ من عَرَفَات (٢)

وقد يتجاوز الشاعر مسألة ذكر الأسماء أو الأماكن الإسلامية بما لها من دلالات دينية مقدسة إلى الأحداث الإسلامية ذاتها ، وهنا غالبا ما يكون الشاهد وثيقة تاريخية لها أهميتها ودلالتها على صدق ما يقوله . والموقف يعتمد أساسا على مدى علاقة الشاعر بالتاريخ ، أو بمعنى أدق على البعد الحقيقى لثقافته التاريخية من وحى أحداث المجتمع الإسلامى فى الماضى . يقول القطامى فى مدح زفر بن الحارث الكلابى :

ويوم تلاقت الفئتَــان ضَــــرباً وطعناً يبطـــح البطلَ الشُّجاعا

ترى منه صـــدورَ الخـيل زوْراً كأن به نحـــازا أو دكـــاعَـا

ولو يَسْتَخْبِرُ العـــلماءُ عنَّــا ومن شَهِدَ المـلاحمَ والــوقَاعا

بتغلبَ فى الحروبِ ألَمْ يكونُوا أشدَّ قبائـل العَــرَب امتناعـا

زمانَ الجاهليـــة كـلُّ شـــىء أبَرْنَا مـــن فَصيلتـه لمَاعــا

أليسُوا بالألى قَدِمُــوا قـديمًا على النُّعمان وابتَدرُوا السِّطاعا

---

(١) ديوان ابن قيس ص ١٠ ، البطاحى : نسبة إلى قريش البطاح وهم الذين ينزلون الشعب بين أخشبى مكة ، وقريش الظواهر الذين ينزلون خارج الشعب ، وأكرمهما قريش البطاح وهم بنو كعب ابن لؤى ، وهم عدى وجمح وتيم وسهم ومخزوم وأسد وزهرة وعبد مناف وأمية وهاشم .

(٢) ديوانه ص ٢٢ . الأجزاع : واحدها جزع وهو منعطف الوادى .

وهم وردُوا الكلاب على تميمٍ بجيش يبلــعُ الناسَ ابتــلاعا
فما ضَعُفوا لكنــا أنـــاسٌ نُقيمُ لمن يقــأرعنا القِــراعَــا
فأما طيِّىءٌ فـــإذا أتــاهــا نذائرُ جيشنا ولَجـــوا القلاعَا
وأما الحىُّ مـــن كلبٍ فـــإنَّا نُحِلُّهمُ السواحلَ والتِّلاعَا (١)

وواضح أن العودة التاريخية عند الشاعر لا تكاد تقف عند حدود التاريخ الإسلامى بل تستعيد من الجاهلية بعض أحداثها التى تؤكد ما يقوله فى ممدوحه ذلك أن التاريخ هنا يصبح محورا للأصالة ، وتصبح وقائعه مصدرا من مصادر القوة التى يراها فى أشخاص ممدوحيه . ولذلك ترد الصورة أحيانا بشكل مباشر قائمة على السؤال من قبيل الاستشهاد من مثل ما يرد عند القطامى أيضا فى قوله وهو يمدح زفر الحارث أيضا :

فاسأل نزاراً فــقــد كانَتْ تُنَازِلُنِى بالنصف مـــن بين أســخان وأبْراد
واسأل إياداً وكانوا طالما حضَروا منىَّ بـــواطـــن إدنـــاءٍ وإبْعَــــادِ
وما نسيتُ مقام الــورد تَجعـلُه بينى وبين حفيــف الغابـــةِ النَّادى
قتلتَ بكرا وكــلبًا وأثْلَثْتَ بنــا وقد أرَدْتَ بأن يستجمع الـــوادى
إذ الفوارسُ من قــيس بشِكَّتِهم حولى شهودٌ وقَوْمى غيرُ شُهَّادِ (٢)

وتظل تلك العودة الجاهلية أو النزعة الإحيائية التى يتخذ الشاعر من خلالها من أحداث القبائل شواهد فنية دليلا على العصر كله وشاهدا على حركة الإحياء فيه ، تلك التى تبنتها الخلافة وشجعتها حرصا على فكرة العروبة وخوفا من توغل العناصر الأجنبية الوافدة عليها ، كما تظل لها دلالتها على إثبات ولاء الشعراء للتراث ككلٍّ : جاهليه وإسلاميه ، قد يتفوق العنصر الإسلامى فى ظهوره ، ولكنه لا يلغى الروح الجاهلية التى رسخت كتراث فنى فى أعماق اللاوعى عند شعراء العصر جميعا .

---

(١) ديوان القطامى ص ٣٣ . (٢) نفسه ص ٨٣ .

وعلى هذا تتعدد الأسماء والحوادث والصور التاريخية التى يستوحيها الشاعر لدعيم موقفه ، وهو أمر ينتشر بصورة أكثر اتساعا فى موضوع الهجاء كما سنرى ذلك فى موضعه ، ولكنه فى مواقف المدح - كما رأينا - يبدو أيضا بكل دلالاته التوثيقية دليلا على صدق ما يتعامل معه الشاعر ويتجه من خلاله إلى ممدوحه .

وربما وردت أحداث التاريخ عَرَضًا فى حديث الشاعر ، وربما كان مدفوعا إلى تسجيلها وعرضها فى حواره ، ويبقى له مع ذلك أنه يستند إليه ويعتمد عليه فى كثير من المواقف ، كما يرد عند الأحوص فى قوله :

أَهْوىَ أُمَيَّةَ إنْ شَطَّتْ وإنْ قَـــرُبَتْ ... يَوْماً وأَهْدِى لها نُصْـــحِى وأَشْعَارِى

ولو وَرَدْتُ عليها الفَيْضَ ما حَفَلَتْ ... ولا شَفَتْ عَطْشى مِـــنْ مـــائِـهِ الجَارِى

لا تَأْوِيَنَّ لحَزْمِـــىٌّ رأيْـــتَ بِـــــهِ ... ضُرّاً ولو طُرِحَ الحَـــزْمِىُّ فِـــى النَّارِ

النَّاخِسِينَ بَمَرْوانٍ بِــــذِى خُشُـــبٍ ... والمُقْحِمِين على عُثْمانَ فى الدَّارِ (١)

وربما تجاوز الشاعر الأموى كل هذه الأبعاد التاريخية ليسير فى اتجاه آخر يستهدف من خلاله عرض سلسلة الأنساب التى يرتبط بها ممدوحه ، وربما امتد بهذا النسب تاريخيا إلى عصر النبوة من مثل ما يرد عند الفرزدق فى قوله فى مدح يزيد بن عبد الملك :

ما حمَلَتْ ناقةٌ مِـــن سُوقَةٍ رَجُـــلاً ... مِثْلِى إذَا الرِّيحُ لَفَّتْنِى عَلَى الكُورِ

أكْرَمُ قوماً وأَوْفَـــى عِـــنْـدَ مُضْلِعَةٍ ... لِمُثْقَلٍ مِـــن دِمـــاءِ القَـــومِ مَبْهُورِ

إلاّ قُـــرَيشـــاً فَـــإنَّ اللّهَ فضـــلَّها ... مع النبُّـــوةِ بالإســـلام والخَـــــير

من آل حرب وفى الأعْياصِ منزِلُهم ... هُمْ ورثُوك بنـــاءً عـــالِىَ السُّـــــور

---

(١) ديوانه ص ١٣١ ، ١٣٢ . الفيض : نهر بالبصرة . أوى له : رحمه ورثى له . وذو خشب : واد على مقربة من المدينة . يشير إلى ما فعله أهل المدينة بمروان بن الحكم .

حَرْبٌ ومروانُ جدَّاك اللذاْ لَهُمَا    من الرَّوَابى عَظِيماتُ الجَمَاهِيرِ
ترى وجوه بنى مروان تحسبُها    عند اللّقاء مشَوُفَات الدّنَانير
غلبْتُمُ الناسَ بالحقِّ الذى لكمُ    عليهمُ وبضَرْبٍ غيرِ تَعْذِيرِ
إنَّ الرسول قضاهُ اللّهُ رحمتَهُ    للناس والناسُ فى ظَلْمَاءَ دَيْجُور (١)

فلا تكاد الأبيات تفوح إلا برائحة القديم ، ولا نكاد نتبين فيها إلا قريشا وآل حرب ومروان ليصل الشاعر من خلال هذا الحشد الأصيل من أنساب العرب إلى تفضيل النسب الأموى تمهيدا لمدح الخليفة ، أو بمعنى أدق هو جزء من مدح الخليفة بأصالة الانتماء إلى تلك السلسلة من الأنساب العربية العريقة .

وتشغل فكرة النسب الهاشمى عبيد اللّه بن قيس الرقيات أيضا ، وهو لا يقف عند درجة النسب بقدر ما يفصل فى متعلقاتها من الصفات الكامنة فى أصحابها من أهل هذا النسب من ذلك قوله فى عبد اللّه بن جعفر بن أبى طالب :

للقاءِ ابن جعْفَرٍ ذِى الجَنَاحَيْـ    ـنِ الكريمِ النِّصَابِ فِى الأسْلاَفِ
واضحِ الخَدِّ كاملِ العَقْلِ والدِّيـ    ـنِ نَقِيِّ الثِّيَابِ غَمْرِ العِطَافِ
ثابتِ البَيْتِ فى الأَرُومَةِ والمجْـ    ـدِ رحيبِ البناءِ للأضْيَافِ
سَبِطِ الكفِّ والبَنانِ على السَّا    ئلِ جَزْلِ العَطَاءِ مَأْوَى الضِّعَافِ
حلَّ فى الجَوْهَرَ المُهَذَّبِ مِنْ هَا    شِمٍ أهل النَّدىَ وأهْلِ العَفَافِ (٢)

وهكذا كان حرص الشاعر على توثيق الصفة فى أصحابها من خلال ذلك التوثيق التاريخى حيث يسجل فى الهاشميين تلك الصفات ليصل بها ومن خلال سلسلة الأنساب التاريخية إلى شخص ممدوحه ليؤكد وراثتها أباً عن جد ، ولذلك لم يكتف بعرض هذه الصفات حتى توجها بقوله :

(١) ديوان الفرزدق : ٢١٥/١ .

(٢) ديوان عبيد اللّه بن قيس ص ٣٩ . ذو الجناحين : لقب جعفر بن عبد المطلب من قول رسول اللّه ﷺ حين نعى جعفر إلى زوجه أسماء « إن اللّه جعل لجعفر جناحين يطير بهما فى الجنة » .

عودُهُ في الكرام عودُ نُضَارٍ     لا كَعيدانِ خِرْوَعٍ وخِلاَفِ (١)

ولاينتهى تصور النسب أو تصويره عند هذه الدرجة التقريرية التاريخية ، إذ يسعى الشاعر إلى رؤيتها من منظور دينى يحاول فيه أن يضفى على ممدوحيه أهم الملامح من خلال الحس الإسلامى فى كل صفة ، فخلاصة هذه الصفات عنده يجملها فى قوله :

فى البيت ذى الحَسَب الرفيعِ ومن     أهل التُّقى والبِرِّ والصِّدْقِ (٢)

وعلى هذا النحو استغل شعراء المدحة الأموية قضية الأنساب بمدلولاتها التاريخية لتؤدى وظيفة هامة تحققت فى كثير من ممدوحيهم ، وكان لثقافتهم التاريخية دورها فى استغلال الأحداث فى عرض الصفات من ناحية ، وفى توثيق الأحداث ذاتها فى بعض الأحيان من ناحية أخرى .

ولاشك أن لعودة هؤلاء الشعراء إلى التاريخ أكثر من دلالة ، بعضها يرتد إلى طبيعة ثقافة الشاعر نفسه تحت شرف نسبه كشاعر عربى يتفق من حيث هذا الانتماء إلى جنس الأسرة الحاكمة ، وربما أحس عمق حاجته إلى هذا التاريخ إرضاء لذوقه الخاص أو استعراضا لما نمى إلى علمه منه ، أو إرضاء لأذواق جمهوره من ممدوحين ونقاد على السواء .

وفى هذا الحس التاريخى يظل حرص العصر كله على التفتيش فى الماضى ، واستعادة ذاكرته ، من خلال أحداث مضت وغزوات دامية دارت رحاها بين فرق إسلامية حول قضايا الخلافة وشرعية الحكم .

كما يظل التاريخ نفسه قادرا على السيطرة والانتشار ، فهو سجل حياة الأمة وهو ذكرياتها التى لابد أن تنعكس على واقع حياتها من حين إلى آخر ، وكان الشعر هو الفرصة المهيأة لظهورها وكشف ماضيها فى تلك الفترة من تاريخ الحكم الإسلامى .

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٣٩ . الخلاف : الصفصاف أو صنف منه وهو شجر هش العود ضعيف .
(٢) ديوان ابن قيس ص ٣٢ .

ومع كل هذه الاعتبارات يظل للحدث التاريخى عظمته وأهميته حين يُستخدم شاهد إثبات على المستوى الفردى أو الجمعى ، فهو جزء إيجابى من قضية يتبناها الشاعر ملتمسا شواهدها من واقعه ، ومؤكدا لها من ماضى الأمة الذى هو رمز حياتها ، ودليل تواصل حلقات هذه الحياة بكل أبعادها .

* * *

# الفصل الثانى

## طبيعة المؤثرات

١ - الشكل الفنى لقصيدة المدح الأموية .
٢ - تضمين آيات القرآن الكريم .
٣ - التأثر بالقصص القرآنى .
٤ - تأثير العبادات والشعائر الإسلامية .
٥ - صيغ القسم الإسلامى .
٦ - صيغ الدعاء الإسلامى .

## (١)

# الشكل الفنى لقصيدة المدح الأموية

بعد محاولة التعرف على الجوانب الموضوعية التى فرضت نفسها على قصيدة المدح الأموية بتأثير التيار الإسلامى تبقى محاولة أخرى من حيث الشكل الفنى ومقوماته ، وكيف وقف منه شعراء العصر تحت التأثير نفسه يُطِلُّون عليه وينشرونه ؟ وهل ظلت قصيدة المدح الأموية امتدادا تقليديا لقصيدة المدح الجاهلية ، أو أنها قد اكتسبت سمات أخرى تميزها وتحدد مسارها الفنى فى هذا العصر ؟

ويبدو أن التسليم بواقعية التأثير فى المضمون أكثر منه فى الشكل لا بد أن يطرح هنا من البداية ، ذلك أنه من السهل أن نتصور - مع تغير القيم الاجتماعية وتحولها - إمكان طرحها داخل الشكل التقليدى للقصيدة ، ومن خلال الصورة التقليدية لها ، أما أن يتغير هذا الشكل أو هذه الصورة فهو أمر يحتاج إلى موقف أكثر عمقا وأشد بعدا فى الواقع الزمنى ، ذلك أن زلزلة القيم الفنية ليست من الأمور السهلة التى يمكن أن تتم بين عشية وضحاها .

لقد انتهت الصورة التقليدية للقصيدة العربية القديمة على امتدادها الزمنى الطويل - وخاصة فى موضوع المدح - إلى جزئيتين كبيرتين : المقدمة والموضوع وفى الأولى تبدو صور مختلفة من مقدمات الأطلال أو الغزل أو حديث الشيب والشباب أو حديث الطيف ، وغالبا ما يتبعها حديث الرحلة التى يقطع الشاعر فيها مشقات الصحراء وصولا إلى غايته ، أو - بمعنى أدق - إلى موضوع قصيدته حيث يقف الشاعر مصورا ومعبرا عن موضوعه إلى أن يأتى حديث الختام الذى ينتهى فيه من القصيدة [١] .

---

(١) انظر فى منهج القصيدة الجاهلية للدكتور يوسف خليف : دراسات فى الشعر الجاهلى ص ١١٦ - ١١٧ .

ظل هذا الشكل قالبا ثابتا يصب فيه الشاعر الجاهلى أفكاره على اختلاف مدارس الشعر فى هذا العصر ، ويأتى العصر الإسلامى مع بداية الدعوة ليستوعب الشكل الفنى نفسه من ناحية ، مع ظهور بعض التغيير من ناحية أخرى ، وخاصة عند الشعراء الذين اصطنعوا المقطوعة وسيلة سهلة لتصوير التجارب التى تلائم واقع الحياة الإسلامية السريع وحركة الفتوح الخاطفة . ويبدو أن الارتجال فى هذه الفترة أصبح ضرورة فنية لمواجهة متطلبات الحياة ، واستيعاب حركة الفتوح وتصوير أبعادها والانتقال معها ، وإلى هنا لم يثبت عجز الشكل القديم عن استيعاب القيم الجديدة ، ولم يأب أن تعيش إلى جواره المقطوعة ، أو حتى القصيدة بعيدا عن شكلها القديم خضوعا للفكر الجديد ، ورغبة فى نشره والترويج له .

وعلى هذا استمرت القصيدة العربية صامدة مع تحول الفكر ، قادرة على استيعابه مع التعديل فى بعض جزئياتها . وكانت الظاهرة الواضحة هى التخلص من المقدمات ، إذ لم يعد أمام الشاعر مجال يتسع لتصوير مغامراته الخاصة أو حتى تمثلها أو تخيلها فى فترة تغير فيها وقع الحياة من حوله ، وأصبحت السرعة عاملا ملحا فى ملاحقته ، فعليه أن يصور حركة الفتوح فى اندفاعها الخاطف ، وعليه أن يتبنى قضية من قضايا المجتمع الإسلامى الجديد وحين يتقدم عصر الأمويين تصبح القضية قضية حزب سياسى ينتمى إليه الشاعر ، ويلتزم بقضاياه ، ويدعو لها عن اقتناع وإيمان .

وبهذا الشكل تجاوزت قصيدة المدح - كما رأينا فى الفصل السابق - تصوير مجموعة الفضائل التى أضفاها الشاعر الجاهلى القديم على ممدوحه ، إذ حدثت إضافات كثيرة لهذه الفضائل من قبيل التعديل فى بعض الأحيان أو الإضافة المطلقة فى أحيان كثيرة ، وهى إضافات كان التيار الإسلامى يفرضها فى دائرة الفضيلة أو على مستوى الحس السياسى المتعلق بنظام الحكم وواجبات الممدوحين الجدد فى هذا العصر .

على هذا النحو أصبحت هناك حاجة ملحة لضرورة تعايش أشكال مختلفة من القصيدة ، بعضها ثابت قديم ولكنه يستوعب الفكر الجديد ، وبعضها متحول يتغير ويتلون مع واقع الحياة الجديدة فى مجتمع يموج بتيارات سياسية متضاربة عنيفة لكل منها دوره فى الحياة الجديدة ، ولكل تيار منها شعراؤه الذين يقومون على مبادئه رعاية ودعاية ونشرا ، وأصبح على الشاعر أن يبحث عن أى الأشكال أكثر قدرة على استيعاب فكره ومبادئه ، فإذا كان الشكل القديم قادرا على ذلك صاغ فيه موضوعه ، وإلا بحث عن صيغة جمالية جديدة ، وغالبا ما تأتى جدتها من حذف الأجزاء التى لا يرى الشاعر ضرورة لها فى فن القصيدة ، ولا شك أن لهذا الحذف مبرراته الفنية ، فحذف المقدمة معناه التخلص من جزء أساسى كان وضعه فى القصيدة ضرورة نفسية ، لأنه الجانب الذاتى الذى يصور حرص الشاعر على أن يبدأ بذاته قبل الآخرين (١) . ولكن يبقى المبرر هنا أمام الشاعر الأموى أنه يجد ذاته فى القضية التى يتبناها ، فلا داعى لتكرار الذاتية من خلال المقدمة التقليدية ، وليكن حديث الذات واردا فى القصيدة كلها وليكن الموضوع قادرا على مزج الذاتية بالغيرية فى آن واحد . على أننا لا نزعم أن شعراء المدح الأمويين أسقطوا من قصائدهم المقدمات التقليدية تماما ، ولكن هذا الإسقاط ورد فى كثير منها بشكل يلفت النظر ، ويكاد يحولها إلى ظاهرة فنية تحتاج إلى وقفة تفسيرية تبررها وتكشف عن حقائقها .

والواقع أن حذف المقدمات لا يعد تمردا على تقاليد القصيدة العربية أو منهجها الثابت بقدر ما يعد انتصارا من الشاعر فى إيجاد ما يبحث عنه من قوالب فنية يصوغ فيها تجاربه ومواقفه السياسية والذاتية على السواء . ومن هنا يختلف الموقف عن الحركات التجديدية التى نراها فى بعض عصور الشعر العربى عند بعض شعرائها (١) ، لأن الشاعر هنا يحاول أن يزاوج مزاوجة هادئة

(١) انظر يوسف خليف : دراسات فى الشعر الجاهلى ص ١١٧ وما بعدها .

(٢) انظر كتاب حركات التجديد فى الأدب العربى الذى ألفه مجموعة من أساتذة قسم اللغة العربية بالكلية .

وهادفة بين الموروث وقضايا العصر ، دون أن يصل الموقف الفنى إلى حد الادعاء أوالزعم بأن ثورة فنية قد حدثت لمجرد أن الشاعر قد تخلص من المقدمة وأسقطها من حساب فنه ، فالحقيقة أنه لم يسقطها تمردا عليها أو رفضا لها ، وإنما أسقطها لأنه وجد مادته الفنية فى القصيدة قادرة تماما على استيعاب فكره الذاتى والغيرى معا .

ويبقى فى تحليل قصيدة المدح الأموية من حيث الشكل عدة ملاحظات تطرحها البنية الفنية كما طرحها الموضوع من قبل ، وهى ملاحظات تبدأ منذ أدرك بعض شعراء العصر أن للشعر طبيعة خاصة تنتهى به إلى الخلود ، الأمر الذى يكشف عن وعى الشاعر بحقيقة ما يقوم به من إحياء للقديم ليترك لمن يجىء من بعده ميراثا فنيا يكتب له الخلود الذى كتب لمن سبقوه من القدماء . ولعل من أقوى صور هذا الوعى ما سجله الفرزدق من ذلك الميراث الفنى الضخم الذى خلفه له أسلافه من الشعراء فى أبياته المشهورة التى تعد وثيقة تاريخية أدبية عظيمة القيمة ، وهى الأبيات التى يستهلها بقوله :

وهبَ القصائدَ لى النوابغُ إذْ مَضَوْا  وأبُو يزيد وذُو القُروح وجَرْوَل (١)

ثم يمضى فيها معددا أسماء الشعراء الكبار الذين كان لهم دورهم الفنى الكبير فى حركة الشعر وتأصيل تقاليده وإرساء قواعده ، فخلفوا له ولغيره من شعراء العصر ذلك الرصيد الفنى الثرى الذى راحوا ينفقون منه كيف يشاءون ، ويستمدون منه ما شاءوا من معان وصور .

وأول ما يلفت النظر من هذه الملاحظات حول قصيدة المدح الأموية أن شعراء العصر قد أكثروا منها وأطالوا فيها ، فلم يأت إلا قليل منها فى شكل مقطوعات ، ولذا تبدو المقطوعة قليلة فى هذا الموضوع بالنسبة إلى غيره من الموضوعات ، فقد نجدها منتشرة فى موضوعات أخرى كالهجاء أو الغزل ، أما

---

(١) انظر الأبيات فى نقائض جرير والفرزدق : ١٨٦/١ - ١٨٨ .

فى المدح فهى توجد على ندرة . وهكذا ظلت قصيدة المدح طويلة عند معظم الشعراء خضوعا لمتطلبات البيئة النقدية من ناحية ، والممدوح الذى يصدر حكمه للشاعر أو عليه من خلال الإطالة فى معظم الأحيان من ناحية أخرى .

ويبدو ظهور فن المقطوعة فى المدح عند بعض شعراء العصر على ندرته لظروف خاصة بهم ، فمن الطبيعى أن نجد منها صورا عند الشعراد اللصوص أو الفرسان الذين لم تتهيأ لهم الفرص الكافية للتأنى فى النظم ، والأناة فى الصياغة والإطالة فى العمل الفنى ، من مثل ما نجد عند حارثة بن بدر الغدانى فى مقطوعته التى مدح بها سليمان بن عمرو بن مرثد ، والتى لم تتجاوز سبعة أبيات ، فقصرها راجع إلى طبيعة ظروف الشاعر من ناحية ، وإلى أنها ارتبطت بموقف معين من ناحية أخرى ، فقد قالها ردا على مدح سليمان له حين أنزله حارثة وهو بفارس وأكرمه وأكرم أصحابه [١] . وفيها نرى قدرة واضحة على الإيجاز وضغط الصور وتكثيفها فى إطار مشهد الكرم والشجاعة والسبق والتفوق وأصالة النسب . ولهذا الموقف نظير آخر عند الشاعر نفسه حين يقول فى مدح سعيد بن قيس الهمدانى الذى أجاره بعد أن أهدر الإمام على دمه مقطوعة فى سبعة أبيات أيضا [٢] .

ومن الواضح أن الدوافع إلى مثل هذه المقطوعات تتشابه إلى حد بعيد ، فالشاعر بين أمور متشابهة يرد فى بعضها على كرم ممدوحه أو على مدحه له ، ويرد فى بعضها الآخر على موقف أنقذ حياته ، فيركز الصورة فى ممدوحه ، ولايكاد يجد فسحة من وقت للإطالة أو الرويّة . كما يلاحظ أن معظم المقطوعات كانت بعيدة عن بلاط الخلافة ولم يكن الخليفة طرفاً فيها وذلك لأن الخليفة يحتاج فى مدحه إلى أمور كثيرة لابد أن يتعرض لها الشاعر وإلا اتهم بالتقصير فى مدحه ، ومنها قضية الخلافة نفسها ، جوانبها الشرعية وأحقيته

---

(١) انظر الأبيات فى « شعراء أمويون » : ٢/ ٣٦ .

(٢) انظر الأبيات فى المصدر نفسه ص ٣٦٥ .

بها ووراثتها وقدسيتها ، ومنها شخص الخليفة نفسه بكل ما يتمتع به من صفات حاكما للدولة وحامياً للإسلام ، تلتقى فى شخصه كل الفضائل التى ورثها عن أسلافه والتى استحدثها الإسلام فى شخصه قائدا وحاكما مسئولا ، ومنها قضية الفتوح الإسلامية وحركة الجهاد الدينى والصراعات السياسية التى يقودها أحيانا أو يحاول الرد عليها من موقعه فى قصر الخلافة فى معظم الأحيان وأخيرا لا يخفى دور الحزبية السياسية فى توجيه المدحة إلى فن القصيدة ومن هنا كان الشعراء ، يحسون الحاجة العميقة إلى القصيدة الطويلة التى يمكنها استيعاب كل هذا الفكر وتصويره . وهكذا لم تكن المقطوعة كثيرة الانتشار فى مدائح هذه الفئة من الممدوحين ، أعنى الخلفاء بقدر ما انتشرت فى مدائح طبقات أخرى دونهم .

ولم يقتصر الموقف من المقطوعة على هذه الفئة من الشعراء دون غيرها ، فإذا كانت ثمة ظروف أخرى قريبة الشبه بظروفهم فمن الطبيعى أن تثمر نفس الفن وبنفس الدرجة ، من مثل ما نجده عند بعض شعراء الفرق الإسلامية حين يحاولون بلورة نظريتهم السياسية فى أبيات قليلة ، لا تطول إلى حد القصيدة ولعل هذا لم يظهر عند فرقة مثلما ظهر عند الخوارج الذين لم يشغل شعراؤهم بالحرص على التقاليد الفنية الموروثة أو بالمحافظة على هيكل القصيدة التقليدى. وقد ساعد على ذلك حياتهم التى شغلت بالجهاد والقتال ، فلم تفسح لهم مجالا للإكثار ، ولا الإطالة ، فسيطرت على شعرهم – فى معظم الأحيان – المقطوعة القصيرة ذات الهدف الواحد مما أكسبها وحدة موضوعية وفنية لوقوفها عند موضوع واحد أو اشتمالها على معانٍ جزئية تدور كلها فى دائرة واحدة . وقد لاحظ الأستاذ أحمد الشايب هذه الظاهرة ، وردها إلى أن الشعر عندهم لم يكن « حرفة تجوَّد وتصنع لذاتها ، أو للبراعة الفنية والسبق فى مضمار الشعر المادى وإنما كان شعرهم وسيلة لخدمة مذهبهم وثمرة لها » ، وأيضا إلى أنه « كان ينشأ عند الحاجة إليه كأنه خطابة ترتجل » [1] .

---

(١) تاريخ الشعر السياسى ص ١٧٠ – وانظر أيضا ص ١٧٣ .

ونتج عن ذلك أن « اختفت المقدمة الغزلية أو الطللية بصورتها التقليدية من قصائدهم الطويلة على ندرتها ، وأصبح الغزل الذى يساق فى مفتتحها حديثا إلى الزوجة عن العقيدة أو عن الجهاد فى سبيلها أو طلب الموت خلاصا من فساد الحياة وزيفها » [1] .

وهكذا يبدو انتشار المقطوعة عند بعض شعراء العصر استجابة لوقع الحياة فى سرعتها عندهم ، ولذا بدا انتشارها موزعا بدرجات متفاوتة حسب طبيعة تلك الفئات وموقفها من الحياة الأموية ، سواء فى دائرة الجهاد الدينى عند الخوارج ، أو الكفاح الدنيوى عند الشعراء الصعاليك ، إذ يبدو أن كثيرا من تلك المقطوعات كانت صالحة لأن تذيع عقيدة الشاعر ومذهبه دون اللجوء إلى الإطالة التى يتبناها - غالبا - شعراء الحزب الحاكم ليقفوا أمام الخليفة فيطيلوا المدحة ليزداد عطاؤهم .

ومن هنا يبدو دقيقا أن نسجل أن الاتجاه إلى المقطوعة كان مشدودا إلى طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية أكثر منه إلى ظروف إسلامية بعينها ، بل إن التأثير الإسلامى فيها يكاد يقل عنه فى القصائد الطوال . كما يلاحظ فى المقطوعة عموما أنها لم تتح الفرص أمام الشعراء لكى يقفوا على مقدمات طويلة أو حتى يُصرِّعوا فى المقدمات ، إذ كانت فى جملتها حديثا مباشرا أقرب إلى التقرير منه إلى التصوير ، تنتشر فيه البساطة ويسيطر عليه طابع الوضوح طالما كان المجال غير متسع أمام الشاعر ليبرز قدراته فى الفن ، أو يتجاوز الآخرين بمهاراته أو يسبح بخياله فى آفاق تصويرية رحبة واسعة .

وليس انتشار المقطوعة على هذا النحو دليل عجز فنى لدى أصحابها بقدر مايُعَدُّ رد فعل طبيعيا لظروف نظمها ، وليس ثمة دقة فى الموازنة بين المقطوعة والقصيدة على مستوى الوحدة الموضوعية أو افتقادها ، أو عبقرية الشاعر أو ضعفه ، ذلك أن الفيصل فى ذلك يتعلق - أكثر ما يتعلق - بظروف إنشادها

(١) د. النعمان القاضى : الفرق الإسلامية فى الشعر الأموى ص ٤٦٣ .

وطبيعة الموقف الذى سجلته . ومن هذا المنطلق تصبح الفكرة التى طرحها الدكتور عبد القادر القط حول الموازنة بين القصيدة والمقطوعة فى حاجة إلى إعادة نظر ومناقشة حيث يقول : « إنه كلما طالت القصيدة قل التماسك واختل الترتيب وأصبحت الصورة الشعرية جزئيات شعورية متناثرة لا يربط بينها إلا طبيعة التجربة العاطفية العامة ، وكلما كانت القصيدة أقرب إلى القصر أو شكل المقطوعة زادت وحدتها الشعورية والفنية معا » [(1)] . ولكن إذا كان لكل تجربة شعورية حدودها التى تفرض على الشاعر أن ينطلق فى القصيدة حتى يستكمل تصوير التجربة وينتهى من التعبير عنها ، وإذا ارتبط الطول والقصر فى الإبداع بطبيعة التجربة على هذه الصورة ، تبين أن فكرة الوحدة الموضوعية لاعلاقة لهابفن المقطوعة ، بدليل أننا نجد كثيرا من المقطوعات وقد تفككت أبياتها ، وتناثرت فيها المعانى . ومع التسليم بأنها - فى معظم الأحوال - تمسك بها وحدة شعورية وموضوعية ، فإن ذلك ينسحب أيضا على القصيدة حين تشدها خيوط نفسية متشابهة ومتسقة من طراز واحد ونسق متكامل ، وعندئذ نستطيع أن نتبين الوحدة الموضوعية فيها من خلال تلك الوحدة الشعورية التى تمسك جزئياتها وتشدها بعضها إلى بعض على الرغم من تفككها الظاهرى .

فليس تفكك القصيدة دليلا على التناقضات النفسية المطروحة فيها بقدر ما يكشف عن حرص الشاعر وإصراره - وخاصة فى مواقف المدح - على إدخال ذاته شريكا فى القصيدة يمتلك مقدمتها وخاتمتها معا ، ويجعل لممدوحه ما ينتشر بين الجزئيتين ، فهذا الإصرار الذاتى على امتلاك المقدمة والخاتمة هو الذى ينتهى به إلى الإطالة فى مقدمات قصائده مما لايُفهم إلا على أنه ارتباط بواقع نفسى معين يسقطه الشاعر من خلالها . وكذلك فى خواتيمها الحكمية حيث يطرح الشاعر فلسفته فى الحياة ، فكلاهما ذاتى يشد جزئيات القصيدة بعيدا عن ذلك التناقض الظاهرى الذى يوهم بتفككها وافتقادها وحدة الموضوع وتكامله واتساق جزئياته .

---

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ١٣٣ .

وفى مقابل ماحدث فى فن المقطوعة كانت القصيدة الطويلة التى تعمد الشعراء الإسراف فى إطالتها ليثبتوا قدرتهم الفنية على استيعاب الكثير من بطولات العصر تحليلا وعرضا وتفصيلا ، ذلك أن المشهد البطولى - فى رونقه وعظمته خاصة إذا كان مرتبطا بالجهاد الدينى أو الدفاع عن حزب ينتمى إليه الشاعر - يصبح فى حاجة إلى كم ضخم من الأبيات حتى تتاح للشاعر فرصة عرض المبادىء والحجج والإقناع بها ، وهو إقناع لا يتأتى له إلا من خلال رؤية دينية يستعين عليها بمصادر إسلامية مختلفة ، وفيها تتعدد البطولات وتبرز صفات الممدوح مع كل موقف تفصيلى ، الأمر الذى يفرض على الشاعر أن يطيل نفَسه الشعرى ، ومعه تطول القصيدة وتصبح أقرب إلى الملحمة التى تتجسد فيها آلام الأمة وآمالها حين تلتقى حول شخص الخليفة كبطل ، أو بمعنى أدق حين تتبلور فى شخصه ، فتتعلق به كل الطموحات ويتحول إلى رمز دينى يطول معه الحوار من خلاله حتى يصل إلى درجة القداسة ، فهل للصورة بهذا الشكل أن تكتمل أركانها وزواياها فى مقطوعة أو حتى فى قصيدة قصيرة ؟

يبدو أن الشعراء اندفعوا إلى الإطالة خضوعا لكل هذه العوامل ورغبة فى صياغة كل ما يشغلهم ويشغل الخلفاء والرعية ، فأطلق الشاعر الأموى لنفسه ولفنه العنان حتى ينتهى الموقف ومعه تنتهى القصيدة ، وهى هنا تتجاوز - من حيث الكم - المعلقة الجاهلية ، لتقترب - من حيث الكم أيضا - من فن « المطولات » التى تحكى نضال الأمم وتجسد كفاح أبطالها . ويبدو أنه ليس من قبيل المصادفة أن نلتقى عند الفرزدق بلفظ « الملحمة » الذى يعكس هذا التصور البطولى الذى دفعه إلى نظم « المطولة » ، وإن لم يقصد به الدلالة الاصطلاحية التى عرف بها هذا الفن ، يقول :

حلفْتُ بأيْدِى الراقصات إلى منًى ... تجررُ فى الأرْسَــاغ مـنها نعَالُها
لتَطْلعَنْ منى بــــلالاً قَصِــيدةٌ ... طويلٌ بأفْوَاه الــرجـــال ارْتجَالُها
كانب بلالٌ حين يســـتلُّ سيـــفَهُ ... لملحَمــةٍ بالمُعْلَمِيــن يَـنَــالـهُـــا

سيوفٌ إذا الأغمادُ عنهنّ أُلقيتْ     لكانَ بهَامَاتِ الرِّجَالِ صِقَالُها [١]

صحيح أن « الملحمة » عند الشاعر العربى عامة - وعند الفرزدق هنا - لا تعنى إلا الموقف القتالى ، ولكن يبدوأن هذا الموقف قد أوحى للشعراء بضرورة الإطالة فى النظم وترك العنان للخيال والتفاصيل لكى تتجاوز قصيدة المدح أحيانا الأبيات المائة . ففى قصيدة الفرزدق التى بلغت مائة وثلاثة عشر بيتا [٢] لانكاد نتبين إلا هذا الحس البطولى . وكذلك قصيدته الميمية التى قالها فى مقتل قتيبة بن مسلم الذى قتله وكيع بن حسان ، فمدح الشاعر سليمان بن عبد الملك وهجا قيسا وجريرا ، فقد بلغت مائة وخمسين بيتا ضمنها قوله فى البيت الثامن والثمانين :

جَلَوا حُمَماً فوقَ الوُجوه وأنْزَلُوا     لِعَيْلَانَ أيَّاماً عِظَامَ الملَاحِمِ [٣]

ولا يخفى ارتباط « المطوّلة » عندهم بفكرة الأيام ، فهى حس حربى كامل من كل جوانبه ، إذ يعقب البيت السابق مباشرة قوله :

تُعَيِّرُنَا أيامَ قَيْسٍ ولمْ تَدَعْ     لِعَيْلَانَ أنفاً مستقيمَ الخَيَاشِمِ

وأشد ما يكون الفكر القتالى ارتباطا بحديث الشعراء فى فخرهم بقبائلهم وأقوامهم مما يؤكد سيطرة هذا الحس الملحمى على الشعراء حيث راحوا يطيلون عن عمد ، لأن حديث البطولة لا ينبغى أن يختصر أويقتضب أويخضع لقواعد الإيجاز بل يحسن فيه الإطالة والتفصيل .

وعلى هذا ارتبط الحس البطولى فى أذهان الشعراء بفكرة البطولة سواء أكان الموضوع مدحا أم هجاء أم غيرهما ، ونحن هنا فى موضوع المدح لا نلمس فيه إلا ضرورة تجديدية من ضرورات الحياة الأموية ، تختلف طبيعتها النوعية عن مواقف الشعراء القدامى حين صبوا فى قوالب المعلقات تجاربهم المختلفة أو صورا من البيئة التى عاشوا واقعها . فالموقف يختلف أمام الظروف الجديدة بكل أبعادها السياسية والعقائدية مما يحتاج إلى إطالة وتفاصيل لا تصلح لها إلا تلك « الطوال » التى يمكن أن تستوعب تجارب الشاعر من ناحية ، وما

يقتنع به ويتبناه من قضايا الحكم والسياسة من ناحية أخرى . وهو يصب هذا كله فى النهاية فى بوتقة واحدة يذوب فيها وينصهر ليخرج بصورة ضخمة قوامها البطولة بمعناها الإسلامى حتى تعد استجابة للتيار الجديد ، وتفاعلا معه ، وعرضا لكل جوانبه الدينية والروحية .

ومن هنا يبدو المبرر قائما للوقوف عند هذا الدرس الفنى لشكل القصيدة ضمن المؤثرات الإسلامية التى ألقت بكثير من ظلالها على فكرة البطولة ، أليس خروج البطل - الخليفة أو القائد - للقتال خروجا من أجل الدين ؟ أليس الجهاد - سواء فى مفهوم الخليفة أو رجال الأحزاب - صورة من الجهاد الدينى المقدس الذى يفرض على الشاعر أن يطيل فى القصيدة إقناعا واقتناعا ؟ إذا كان الأمر كذلك بدت التأثيرات الإسلامية واضحة الدلالة فى صورتها غير المباشرة فى شكل القصيدة .

وهكذا يبدو التناقص واضحا بين هاتين الصورتين من صور القصيدة الأموية - صورة المطولة وصورة المقطوعة - إذ أن المطولة تكاد تكون رد فعل مناقضا لفن المقطوعة ، وقد عوضت شعراء العصر ما حرمتهم منه المقطوعة . صحيح أن الموقف مختلف بالضرورة بين شاعر المطولة وشاعر المقطوعة بحكم ظروف النظم عند كل منهما ، ولكن الذى لا يخفى أيضا أن شاعر المقطوعة - كما سبق القول - لم ينظمها عن عجز فنى ، أو عدم قدرة على نظم القصيدة ، فلا علاقة لطول القصيدة أو وقصرها بهذه القدرة الفنية بقدر ما يبدو الاتساق واضحا بينها وبين طبيعة الموقف الذى يدفع الشاعر إلى النظم .

ويتضح الموقف أكثر عندما يتوحد شخص الشاعر فيتوزع فنه بين الموقفين

---

(١) ديوان الفرزدق : ١٠٦/٢ . المعلمون : الفرسان الذين عليهم علامات الحرب .

(٢) ديوان الفرزدق : ٢٣/١ .

(٣) الديوان : ٣١٣/١ . الحمم : الفحم والرماد وكل ما احترق بالنار . عيلان : قيس عيلان .

المتناقضين ، فالفرزدق الذى يرد عنده المصطلح ، ويكثر عنده حديث البطولة ، يبدو هو نفسه أكثر الشعراء نظما فى دائرة المقطوعة حتى ليكاد يسمى « شاعر المقطوعة » كما يسمى « شاعر الملحمة » . ولا يكاد هذا الموقف يفصح إلا عن حقيقة هامة مؤداها أن صدور الفنين عن شاعر واحد معناه الخضوع لطبيعة المواقف ، وليس قصورا فى القدرات الفنية ، فهى التجربة أو - بمعنى أدق - فكرة البطولة وظروف العصر الجديد تحت وطأة التأثيرات الإسلامية المختلفة ، أو هو التيار الإسلامى بجانبيه البطولى والحربى . كما يفصح هذا الموقف عن رؤية فنية أخرى خلاصتها أن الوحدة الموضوعية لا علاقة لها بقصر القصيدة أو طولها ففكرة البطولة التى تسيطر على القصيدة الطويلة وتحكم موضوعاتها على سبيل الفخر أو المدح أو الهجاء تكاد تطرح توحُّدا موضوعيا طريفا لا يقل عما نجده فى المقطوعة حين تلتقى أبياتها القليلة حول فكرة واحدة ، بل ربما حدث العكس حين تتعدد موضوعات المقطوعة وتتناثر الأبيات فلا تحكم بنفس الدقة التى تشد أبيات القصيدة الطويلة .

وتبقى القصائد الطويلة محكومة بكل تلك العوامل مجتمعة وإن كنا نستطيع أن نضيف إليها بُعْداً آخر يرتبط بأصحابها من كبار شعراء العصر الذين درجوا على تعمد هذه الإطالة فى كثير من الأحيان . فمن الملاحظ أن الفحول الثلاثة كانوا أوسع شعراء العصر باعا فى هذا الاتجاه ، الأمر الذى يرجع إلى مكانتهم فى مجتمعهم الأدبى ، وكيف ملأوا الأسماع بأصواتهم الفنية التى ارتفع دويُّها وكان صداها المادى واضحا فى احتضان الخلافة لهم .

ومن هنا يبدو دور القصر الأموى فى الاتجاه بالقصيدة إلى هذا الإسراف فى الإطالة ، ففى القصر خليفة يتلقى فن الشاعر ويجيزه عليه ، وحوله بيئة نقدية تصدر عن رضى الخليفة ، وهناك عطاء ينتظر الشاعر ، أحيانا بعدد الأبيات التى يقدمها ، وفوق هذا كله هناك رصيد ضخم من الأحداث السياسية وصراع الأحزاب وحروب الخلافة يتنفسه الشاعر واقعاً حيا من حوله ، وهناك أيضا كم هائل من موروث طويل متعدد المصادر ثقفه الشاعر واستوحاه واستلهمه فحوَّله

فنا شعريا يدخل فيه منافسا لأسلافه من أصحاب المعلقات . ومن هذا كله نستطيع أن نتبين الأسباب التى وقفت وراء حرص الشاعر على إنشاء القصيدة الطويلة فى قصر الخلافة حتى تُحقق له مزيدا من البطولة والسيادة فى فنه دون منافسيه من أبناء جيله أو حتى من أسلافه .

وبين الطول الملحمى للقصيدة - إذا تجاوزنا في استخدام هذا الوصف - وبين فن المقطوعة يستوقفنا حول التيار الإسلامى فيها عدة ملاحظات تتعلق بالبنية الفنية والصياغة التصويرية . لعل أبرز هذه الملاحظات أن فى قصيدة المدح سواء تلك التى تنظم فى الخليفة ويتوجه بها الشاعر إلى القصر ، إلى حيث تقوم الخلافة وتحتاج منه إلى الدعاية لها لتأكيد شرعيتها ، وتبرير وراثتها فى الأسرة الحاكمة ، أو تلك التى تنظم فى دوامة الصراع الحزبى المعارض للنظام الحاكم ، يمكن أن نتصور انتشار الحس الإسلامى فيها بصورة واسعة . فالموقف فى حاجة إلى التعامل معه من وجهة نظر إسلامية ، لأن المجتمع إسلامى وخلافته إسلامية، ومن هنا تبدو الحاجة إلى الاعتماد على الجانب الدينى وسيلة من وسائل الإقناع لكسب تأييد الرعية للخليفة أو لتصوير معارضتهما له . وعلى هذا الأساس يمكن توزيع المدح السياسى فى هذا العصر إلى درجتين لكل منهما تمايزها وملامحها فهناك مدائح القصر التى تنظم فى الخليفة وتقدم إليه مبررةً حكمه ، وداعيه لترسيخه وأصالته وشرعيته ، وهناك مدائح الأحزاب التى يتقدم بها شعراء الأحزاب لزعمائهم أو حتى لأنفسهم فى كثير من الأحيان ، يكفرون من خلالها الحزب الحاكم ، ويتبنون من خلالها مواقف أحزابهم من خلال اقتناعهم بنظرياتها السياسية .

وفى مقابل هذا التوزيع الثنائى يمكن توزيع التأثير الإسلامى فى شعر كل درجة إلى درجتين أيضا : الأولى ما نجده من تأثيرات مكثفة مباشرة وصريحة تنتشر فى الأبيات ، والأخرى تلك التأثيرات غير المباشرة ، وهى ترد على ندرة بين ثنايا الأبيات وتقل فى كثافتها عن الأولى ، وتبدو فيها عفوية الشاعر أكثر من قصده وتعمده . ومن خلال هذه الثنائية نلاحظ اختلاف التوظيف التقليدى

لقصيدة المدح ، ومعه يختلف البناء الفنى ، ويظهر التغيير ، وتتعدد الملاحظات حول هذا التغيير وذلك البناء .

ويبدو أيضا فى شعر المدح أنه أكثر الموضوعات حاجة إلى التيار الإسلامى وأكثرها أيضا استيعابا له ، وربما يرجع السبب إلى ذلك العمد الفنى الذى التقى حوله الشعراء رغبة فى تأكيد المبادىء وتوجيه السياسة ، فالتوظيف السياسى هنا يستلزم تلك الروح الدينية التى تشع من الأبيات ، وتنتشر فيها ، وتشيع فى ثناياها . ولذا يبدو طبيعيا فى قصيدة المدح الأموية أن نجد كما واضحا من التأثير الإسلامى ينتشر فى أبيات القصيدة ويتتابع معها تصويرا أو تقريرا .

وقد أدى هذا الكم من التأثير إلى وحدة الطابع الإسلامى الذى انتشر فى القصيدة فحقق لها وحدة الموضوع ، فقد تجاوزت بنية القصيدة مادرج عليه الشعراء القدماء من تعدد الموضوعات فى معظم الأحيان . وقد انتهت الصورة العامة لها بهذا الشكل إلى درجة واضحة من التشابه بين الشعراء ، فراح الشاعر يكرر صوره أو يكرر صور الآخرين . ولاشك فى أن التأثيرات التراثية كان لها دورها فى الموقف الفنى من ناحية أخرى ، ولكن يظل بارزا أنه كان لهؤلاء الشعراء دور كبير فى صبغ القصيدة بألوان إسلامية جديدة كان لهم فيها دور الريادة والتأصيل . « ونظرا لأن هؤلاء الشعراء يستقون من ينبوع واحد ، ويتغنون بعاطفة واحدة ، ويقصدون إلى غرض واحد ، ولأن ثقافتهم قائمة على اللغة ومدارسة القرآن الكريم ، فقد نسب شعر بعضهم إلى بعض واختلف القدماء فى نسبة القصيدة الواحدة إلى عمران بن حطان أو قطرى بن الفجاءة أو خالد القنانى أو عيسى الحبطى » (١) . فإذا أضفنا إلى هذا التشابه تشابها آخر سيطر على التوظيف الدينى لقصيدة المدح الأموية ، وتوجيهها إلى الجهاد ، بدت مبررات التشابه بين الشعراء مقنعة وواردة ، ذلك أن الدعوة إلى الجهاد قد تحددت واضحة من خلال هذه القصيدة لدى معظم شعراء العصر ، وإن كان أكثر

(١) د . أحمد الحوفى : أدب السياسة ص ٢٣٢ .

منها انتشارا إعجاب الشعراء بنتائج هذا الجهاد الدينى من قبل الخلفاء الممدوحين .

ومن قبيل هذا التشابه ظهرت « قسمة القصيدة » سمة مشتركة يلتقى حولها كثير من شعراء العصر ، فقد حرص هؤلاء الشعراء على أن توزع القصيدة بين المدح والفخر ، وهو موقف انتشر وساد بين الشعراء والرجاز أيضا ، ففى أراجيز رؤبة تبرز صور كثيرة من هذه القسمة (١) .

وما ورد عند رؤبة هوماالجأ إليه الشعراء الأمويون بوجه عام فإذا كان رؤبة يمدح ليفتخر ، فإن المشهد يتكرر عند شعراء الخلافة حتى يكاد يتحول إلى ظاهرة فنية ، فما إن يدخل الشاعر فى المدح - حتى مدح الخليفة نفسه - حتى يستغل الموقف لصالحه ، فإذا هو يفتخر بنفسه وقومه .

على أن قسمة القصيدة بهذا الشكل لا تنتهى إلى توزيعها إلى أجزاء متساوية ، فلم يكن الشاعر ليقف مادحا فى جزء من القصيدة ، ثم يتجاوزه إلى الفخر الفردى أو الجمعى ، بل إن الموضوعات راحت قادرة على السير فى تواز دقيق يتم من خلاله توزيع العناصر والصور وتنويعها .وهو تنويع كان - ولا شك - يخدم قضية الشاعر والممدوح معا ، ويوحد بينهما موضوعيا .

ولم يقف هذا التوزيع عندالمدح والفخر فحسب ، إذ امتد أيضا إلى دائرة الهجاء ليحتويها ، وهو جمع بين المتناقضات يبدو كأنه يُفقد القصيدة وحدتهاالموضوعية ، كما يبدو كأنه يفقدها علاقتها بالتيار الإسلامى ، ولكنه - فى الحقيقة - ليس إلا امتدادا لتأثير هذا التيار، إذ أن المدح من منظور دينى لابد أن يوازيه على المستوى الهجائى هجاء من نفس النوعية تبدو معه القيم الموجبة والسالبة تسير جنبا إلى جنب من منظور دينى واحد ، فقد صبغ بعض الشعراء مدائحهم وحملاتهم على الخصوم بألوان دينية متعددة ، ولهذا وصفوا

---

(١) د . وهب رومية : قصيدة المدح ص ٤٦٣ .

الخلفاء بأنهم القائمون على حماية الإسلام وصيانته ومدحوهم بالتقوى وتلاوة القرآن ، والحفاظ على سنة الرسول ﷺ ، والزهد فى منع الحياة الزائلة ، وفى مقابل هذا وصفوا خصومهم بالكفر والنفاق والضلال والكذب والإفساد فى الأرض » [1] .

وواضح أن المصدر واحد فى كلا الأتجاهين ، فالمصدر الإسلامى فى المدح بتلك القيم الدينية هو نفسه المصدر الذى يؤاخد من خلاله المهجو على تلك الصفات السالبة التى تتنافى مع الروح الإسلامية . فتزاوج الموضوعات على هذا النحو ، أو قسمة القصيدة على هذه الصورة يرجع إلى وحدة المصدر من ناحية ، وإلى تشابه الوظيفة من ناحية أخرى . وتشابه الوظيفة هنا معناه أن ما تؤديه قصيدة المدح من إيجابيات الممدوح هو ما تكمله سلبيات الهجاء ، وكأنما أصبحت لوحة المدح فى حاجة فنية إلى أن تكتمل لها « لمساتها الأخيرة » من خلال لوحة الهجاء ، وكأن إيجابيات الممدوح أصبحت فى حاجة إلى « لمسات » فنية تضفيها عليها سلبيات المهجو .

ونستطيع أن نرى صورة لذلك عند الفرزدق حين مزج بين المدح والهجاء فى هذه المقطوعة التى استطاع - على الرغم من قصرها - أن يوزع فيها هذين الموضوعين ، وأن يجعلها تتسع لكل ما يريد أن يحمِّلها من معان ، وهى فى مدح عباد بن عباد بن علقمة وهجاء ابن أبى حاضر :

يا ابنَ أبى حاضـــرٍ ياشَرَّ مُمْتَدحٍ     أنتَ الفــداءُ لِعَبَّادِ بــنِ عَــبَّــادِ
أنتَ الفداءُ لخيرٍ مــنكَ مَــأْثُــرَةً     عندَ الثَّنائى وخيرٍ منك فى النَّادى
المازنىّ الــذى يشْـــآكَ أوَّلُـــهُ     إذَا جَــرَيْتُــمْ بــآبــاءٍ وأَجْــدَادِ
أغرُّ أروعُ محضٌ غــيرُ مُؤْتَشَبٍ     مُرَدَّدٌ بينَ أمْحَــاضٍ وأَنْجَـــادِ
صَلْتُ الجَبين كريمُ العُود مُنْتَجَبُ     لم يدْرِ مــا طعــمُ ثَدْيَىْ أمَ أَوْلَادِ

(1) د . الحوفى : أدب السياسة ص ١٧٦ .

أنتَ ابنُ عَلْقَمةَ المحمودُ نائلُهُ    وخالُكَ السَّعْرُ سَـعْرُ المَحْضِ والبَادِي
تَرىَ قُدورَ ابنِ عَبَّادٍ مُعَسكرَةً    والناسُ مِـن صَـادِرٍ عَنْهَـا ووَرَّادِ
يَسْرِى فيُصبِحُ عَبَادُ يُشبِهُـهُ    صَدْرَ الحُسَامِ نُقِى من بَيْنِ أغْمَادِ (١)

فهو يجمع فى الأبيات الثمانية بين أطراف لوحتين متناقضتين . صحيح أن التناقض بينهما يخدمهما كلتيهما ، ولكن يظل الشاهد قائما بين الدلالة فى هذه المقطوعة التى جعل فيها الشاعر مهجوه فداء لممدوحه ، جاعلا من الأول شر ممتدح والأخر خيرا منه ، ويستغل فى المقارنة فكرة الأنساب وما يزينها من صفات الكرم والشجاعة والأصالة ليكون من تلك الملامح جميعا محورا لكل من الصورتين على سبيل الإيجاب والسلب معا .

وفى مقابل المزاوجة بين الموضوعات فى القصيدة الواحدة ، أو حتى فى المقطوعة ، ظهرت مزاوجة أخرى فى كثير من القصائد بين ممدوحَيْن ، فإذا الشاعر يرسم الصورة متعلقة بهما كليْهما ، مما نجد له مثلا فى شعر الفرزدق أيضا فى قصيدته الفائية التى بلغت ستة عشر بيتا ، والتى يمدح بها هلال بن أحوز المازنى والمسور بن عمر بن عباد بن الحصين الحطى (٢) . فهو يتخذ من الشجاعة مادة فنية يرسم بها صورة لممدوحيه ، فيكون نصيب الأول فيها تفصيلا عشرة أبيات ، ونصيب الثانى ستة أبيات ، وتدور الصورتان حول محور واحد أساسه الشجاعة التى صورها فى كل منهما ، وتبدو القسمة عادلة للقصيدة فى توزيعها بينهما إذا تعرفنا على اللوحة الأولى وكيف ضمنها الشاعر أربعة أبيات فى فخره بنفسه وقومه :

---

(١) ديوان الفرزدق : ١/ ١٧٠ ، يشآك : يسبقك . المحض : الخالص . الأنجاد : الشجعان . الصلت : الجبين الواضح . ثديى أم أولاد : أى أن أمه أم بنين أى حرة ، لا أم ولد أى أمة . السعر : خال الممدوح من بنى سعد .

(٢) ديوان الفرزدق : ٢/ ٢١ .

فإنْ تَنْسَ ما تَبلَى قُريشٌ فإنَّنا نُجَالِدُ عن أحْسَابِهَا ونُقَاذِفُ

شدائدَ أيامٍ بِنَا يتَّقُونَهَا كأنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ فيهنَّ كَاسِفُ

وما انكشَفَتْ خيلٌ ببابلَ تتَّقِى رَدَى الموتِ إلاّ مسور الخَيْل واقِفُ

شَوازِبُ قد كانَتْ دماءُ نُحُورِهَا نعَالاً لأيدْيِها وهُنَّ كَوَاتِفُ (١)

وقد ظل للقصيدة التقليدية بشكلها الثابت قداستها ومكانتها فى نفوس الشعراء ، بل زاد تمكنها من نفوسهم ، ولكن المحاولات ظلت دائبة ومستمرة للتعديل فيها على المستوى المعنوى المتداول بين الجزئيات ، فإذا تجاوزنا القصائد التى نظمت بلا مقدمات – وهى كثيرة عند الفرزدق بصفة خاصة – وجدنا كثيرا من الشعراء ينظمون قصائدهم داخل القالب القديم ، وهنا يبدو الحرص والمحافظة التراثية ، ولكن تظل جهودهم التجديدية قائمة فى ذلك التغيير داخل كل جزئية على حدة .

وبعيدا عن المقدمات التقليدية ، ومع تحول بعض الشعراء عنها إلى غيرها من مقدمات ، ومع رفض فكرة المقدمة تماما فى القصيدة لتكون البداية حديثا مباشرا يمهد للدخول فى موضوع المدح ، يزداد التأثير الإسلامى وضوحا وعمقا . وهذا طبيعى ، فإذا كانت المقدمة التقليدية موروثة ولها أصولها وقواعدها التى ينبغى للشاعر أن يعيد النظر فيها ويحاول تعديلها أو الإضافة إليها ، فإن العدول عنها إلى غيرها أو رفضها تماما يجعل المسألة أكثر بساطة ، ويفسح المجال للتأثير الإسلامى لكى يكون أكثر ظهورا بعيدا عن قيود المقدمة التقليدية ومع الفرزدق يمكن أن نجد من هذه الصورة الإسلامية إضافات بارعة فى مطالع مدائحه ، من مثل قوله فى مدح عبد الرحيم بن سليم الكلبى :

أرى ابن سُلَيْمٍ يعصِمُ اللّهُ دينَهُ به ، وأثافِى الحربِ تَغْلى قُدُورُهَا

---

(١) الشوازب : الضامرة . والكواتف : الموثقة المربوطة .

هو الحَجَر الرامى به اللّه من رَمَى    إذا الأرض بالنّاس اقشعرّت ظُهورها (١)

لقد بدأ الشاعر هذا العرض الإسلامى المباشر ، وانطلق من منطلق دينى محض ، فرأى أن اللّه ديعصم دينه بهذا الممدوح عندما تشتد الحرب وتأخذ قدورها تغلى ، وهو الحجر الذى يرمى به اللّه أعداء دينه . ومثلها قوله فى مدح سليمان ابن عبد الملك :

لقد أمِنَتْ وحشُ البلاد بجَامعٍ    عصَا الدين حتى ماتَخَافُ نَوارَهَا

به أمَّنَ اللّهُ البـــلادَ نســَاكِنٌ    بكل طــريدٍ ليلُــهَا ونَهَارُها (٢)

وأحيانا تتحول هذه المطالع إلى مطالع دينية خالصة على نحو ما نرى فى قول الفرزدق أيضا يمدح أسد بن عبد اللّه :

تزوّدْ فمــا نـفــسٌ بعــامـلـةٍ لـهـا    إذا ما أتــاهــا بالمَنَايَا حَـديـدُهـــا

فيُوشكُ نفــسٌ أن تكـــونَ حَـــيَاتُها    وإن مسَّها مـــوتٌ طـويلٌ خُـلودُها

وسوفَ ترىَ النفسَ التى اكتدحَتْ لها    إذا النفسُ لم تنطقْ ومَاتَ وريدُها (٣)

فهو يتخلى عن الحديث الذاتى الذى ألفناه فى مقدمة الطلل أو غيرها ليستبدل به حديثا ذاتيا آخر بشكل مباشر ، ولكنه حديث يصدر عن حس إسلامى خالص تسيطر عليه فكرة الفناء والخوف من المجهول وترقب الموت نهاية للمطاف حتى ليصح أن نطلق على أمثال هذه المطالع « المقدمات الدينية » .

ومن أمثلة هذه المقدمات الدينية المباشرة أيضا قوله لخالد بن عبد اللّه حين حبس نصر بن سيار :

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢٥٨/١ . الأثافى : الحجارة التى تنصب عليها القدور .

(٢) نفسه : ٣٣٣/١ . النوار : النافرة .

(٣) نفسه : ١٥٠/١ . حديدها : سيفها القاطع . اكتدحت له : أى سعت له وجمعته فى الدنيا.

أخالدُ لولاَ الدِّينُ لم تَعْطَ طاعةً ولولاَ بنـوُ مَـــرْوانَ لـمْ تُـوثقُـــوا نَصْـــرا
إذاً لَوجَدْ تُمْ دونَ شَـــدٍّ وَثَـاقِــه بنى الحَرْب لا كُشْفَ اللَّقَاءِ ولا ضُجرا (١)

وعلى أى حال فقد كان الأمر فى القصائد التى وردت بلا مقدمات تقليدية أكثر قابلية لنشر الروح الإسلامى ، وأكثر استجابة للحس الإسلامى ، إذ ليس ثمة عائق تراثى يشد الشاعر إلى القديم . ومن هنا تكثر الصور الدينية فى مطالع هذه القصائد ، ويبرز فيها التأثير الدينى بأشكاله المختلفة .

وكما فرض التيار الإسلامى معالمه بارزة فى مقدمات المدائح الأموية ظهر بشكل أكثر انتشارا فى خواتيمها ، وكأن جودة الابتداء بهذا الحس الدينى قد أغرت الشعراء على حسن الخواتيم من خلال نفس الحس أيضا ، فكانت الخاتمة مجالا فسيحا لظهور هذا الحس وانتشاره بصورة شاعت عند كل شعراء المدح الأمويين تقريبا ، فنرى الفرزدق – مرة أخرى – يتخذ من التاريخ الإسلامى ختاما طريفا لبعض مدائحه ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يختم بها إحدى مدائحه فى هشام بن عبد الملك :

وكانت له كفَّان إحـــداهـــا الثرى ثَرىَ الغَيْث والأخْرىَ بها كـــان أنْعَماَ
ضربتَ بها النُّكَّاثَ حتى اهتَدَوْا بها لِمَنْ كَان صلَّى مِـــنْ فَـصـيـحٍ وأعْجَمَا
بسيفٍ به لاقَى بِبَـــدْرٍ مُحـمـــدٌ إذاً مسَّ أصحابَ الضَّرِيبَة صَمَّمَا (٢)

وعند جرير تتركز هذه الصور الدينية فى البيت الأخير بشكل مطرد من مثل قوله فى مدح يزيد بن عبد الملك :

قد أخرجَ اللّه قَسْراً من معاقلهم أهلَ الحُصُون وأصحابَ المطَامير
كم من عَدُوٍ فجَذَّ اللّهُ دابِرَهُـــمْ كادُوا بمَكْرِهِم فـــارْتَدَّ فـى بُور

(١) ديوان الفرزدق : ٣٢٣/١ . كشف اللقاء : منهزمون فى الحرب . الضجر : الذين يتبرمون من الحرب .
(٢) نفسه : ١٨٩/٢ .

وكان نصراً من الرحمن قدَّرَهُ     والله ربُّك ذو مُلْكٍ وتَقْدِيرِ (١)

وربما كان هذا الحس الإسلامي الذى سيطر على هذه الخواتيم من عوامل بساطتها ووضوحها وسهولة أسلوبها ، فالشاعر يبغى منها - قبل كل شىء - الوصول إلى إرضاء الخليفة - خليفة المسلمين - بهذه « القفلات » الدينية الحساسة ، فإذا وجد فى التاريخ شاهداً إسلاميا استغله ، وإذا أسعفه الطابع الدعائى أو الحس الدينى العام صاغ الموقف على أساسه ، على نحو ما نراه عند جرير فى رائيته التى يمدح بها العباس بن الوليد بن عبد الملك إذ يختمها بقوله :

كأن الخيلَ بعدَ قيادِ حَوْلٍ     قياسُ النَّبعِ سَحَّجَهُنَّ بارى

إذا ازدادَ العَمُونَ عَمىً عَرَفْتُمْ     هُدَى الإسلامِ واضِحَةَ المَنَارِ (٢)

وعلى هذا النحو تتحدد وظيفة الخاتمة الدينية كجزء من قصيدة المدح الأموية ، فالشاعر لا يرضى لنفسه ولا لممدوحه الانتهاء من الحديث إلا بطرح الحس الدينى ليكون ملكا للممدوح فى الخاتمة ، كما بدأ بطرح الحس فى تجربته الذاتية فى المطلع .

فحين يمدح الفرزدق هشام بن عبد الملك يختتم القصيدة بما وعته ذاكرته من التاريخ الإسلامى ليضفى على شخصه ما يؤكد أنه قد ثبّت الدين ورفع دعائمه :

أبىَ اللهُ نصركم بجنُودِه     وليسَ بمغلوبٍ من اللهِ صَاحِبُهُ

وكائنْ إليكُمْ قاد من رأسِ فتنَةٍ     جنُوداً وأمثالُ الجبَالِ كَتَائبُهُ

فمنهُنَّ أيامٌ بصفِّينَ قد مضَتْ     وبالمرْجِ والضحَّاك تَجْرى مَقَانِبُهُ

سَمَالَهُمَا مَرْوَانُ حتىً أرَاهُمَا     حياضَ منَايا الموتِ حُمْراً مَشَارِبُهْ

(١) ديوان جرير : ١٤٩/١ . كادوا : من الكيد . والبور : الخسران والهلاك .

(٢) المصدر نفسه : ٦٢٧/٢ . القياس : جمع قوس . والنبع : شجر تتخذ منه القسى . وسحجها : صقلها وهذبها وسواها .

أبىَ اللهُ إلاّ أنّ مُلكَكُمُ الـــذى به ثَبَّتَ الدِّين الشديدُ نَصَائِبُهُ (١)

وفى مدح عمر بن عبد العزيز يقول :

كم فرَّقَ اللّهُ من كَيْدٍ وجمْعَهُ بهمْ وأطفأ مـــن نــارٍ لَهَا شَــرَرُ
ولَنْ يزالَ إمـــامٌ مـنـهـمُ مَلِكٌ إليه يَشْخَصُ فوقَ المِنْبَرِ البَصَرُ (٢)

ولا يقتصر هذا الحس الدينى على خواتيم المدائح الخالصة ، وإنما يتجاوزها إلى القصائد التى وزعها شعراؤها بين المدح والهجاء ، فحين يمدح الفرزدق يزيد ابن عبد الملك ويهجو يزيد بن المهلب يختتم قصيدته بقوله :

اخسأ كليبٌ فإنّ اللّهَ أنزلكُمْ قِدْماً منازلَ إذلالٍ وتَصْغِيرِ (٣)

على هذا النحو يبدو واضحا كيف انتشر التيار الإسلامى فى كل جزئيات قصيدة المدح الأموية ابتداء بما دخل فى نسيج موضوعاتها كما رأينا فى الدوائر المختلفة من سياسة وفضيلة ، وانتهاء بما فرض نفسه على أذهان شعرائها وملأ عليهم خيالهم وفكرهم ، فسيطر على افتتاح قصائدهم وخواتيمها .

بعد هذه الرؤية التحليلية لجزئيات البناء الفنى وكيف دخلت الصورة الإسلامية فيها تبقى رؤية أخرى لأبعاد التأثير الإسلامى المباشر فى هذا الفن عند شعراء العصر ، ولتكن البداية مع ما ظهر فى قصيدة المدح لدى هؤلاء الشعراء من تضمين الآيات القرآنية أو الإشارة إليها أو الاستعانة بها فى المواضع المختلفة منها ، مقدمات كانت أو موضوعات أوخواتيم .

* * *

(١) ديوان الفرزدق : ٨٩/١ . والمقانب : جماعات الخيل . والنصائب : القواعد .
(٢) المصدر السابق : ١٨٦/١. (٣) المصدرنفسه : ٢١٦/١.

## (٢)

## تضمين آيات القرآن الكريم :

لعل أهم هذه التأثيرات الإسلامية ما اقتبسه شعراء العصر من آيات القرآن الكريم ، فمثل هذه التأثيرات تعد صلة مباشرة بالمصدر الأول الذى استوعبه المسلمون وتأثروا به شعراء وغير شعراء . وأول ما نلاحظه أن آيات القرآن الكريم أصبحت مصدرا أساسيا نهل منه شعراء الأحزاب السياسية - بما فيها الحزب الحاكم - من باب الاستشهاد على المواقف التى يتحاورون من خلالها .

لقد كانت كل فرقة من الفرق الإسلامية فى حاجة إلى تأكيد نظريتها السياسية ومبادئها واتجاهها من خلال النص المقدس ، فاتخذت منه مجالا خصبا للاقتباس المباشر وغير المباشر لأداء تلك الوظيفة الجديدة المطلوبة فى الجدل والإقناع . وأكثر ما كان هذا التأثير ظهورا فى قصيدة المدح الأموية الموجهة إلى القصر ، فقد حرص شعراؤها على أن يثبتوا أمام أنفسهم وأمام جمهور العصر أنهم ليسوا على درجة من الثقافة الدينية أقل من شعراء الأحزاب . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد حرصوا على أن يثبتوا قدراتهم الفنية على استغلال هذا العنصر الإسلامى فى صميم فن الشعر . ولذلك تكثر الشواهد التى يمكن أن نلتمس فيها تلك التأثيرات .

ويسيطر هذا الحس الدينى بصورة واضحة على خيال جرير فنراه يندفع فى عرضه ومعاودة تصويره ، يقول فى مدح هشام بن عبد الملك :

مازلتُ معتصماً بجبلٍ منكُمُ     مَنْ حَلَّ نَجْوتَكُم بأسبابٍ نَجَا [١]

فهو يستوحى المعنى والصورة من الآية الكريمة : ﴿ واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا ﴾ [٢] .

---

(١) ديوان جرير : ٣٤٥/١ ، النجوة : ما أشرف من الأرض .

(٢) آل عمران : ١٠٣ .

ومرة أخرى يستغل هذا العنصر الدينى وهو يمدح عبد الملك بن مروان فيسجل للخلافة قد استها ، ويصور الجانب الإلهى فيها مستغلا تأثره بآيات القرآن الكريم ، فيقول :

اللهُ طَوَّقَكَ الخلافةَ والهُدَى والله ليسَ لما قضَىَ تبْديلُ (١)

فهو يقتبس البيت من الآية الكريمة : ﴿ سنة الله التى قد خلت من قبل ولن تجد لسنة الله تبديلا ﴾ (٢) ، أو من قوله تعالى : ﴿ فلن تجدُ لسنّة الله تبديلا ولن تجد لسنة الله تحويلا ﴾ (٣) وأحيانا يبدو التأثر غير مباشر ، ففى مدح عبد الملك أيضا يقول وكأنه يقرر اقتباسه من القرآن الكريم واستلهامه لآياته فى شعره ، فهى جزء من ثقافته وفكره ، وهى أيضا جزء مما يدور فى عالم الخليفة الممدوح :

لولا الخليفةُ والقرآن يقرؤه ما قام للناس أحكامٌ ولا جُمَعُ (٤)

وفى تصوير موقف الرعية من الخليفة يستغل جرير حسه القرآنى فيراه فيهم مسئولا وآمراوهم يطيعونه ويسيرون على هديه كما أمر بذلك الدستور القرآنى فيقول فى ختام القصيدة نفسها :

إن البرية ترضىَ ما رضيتَ لها إن سِرْتَ سَاروا وإن قُلْتَ اربعَوا ربَعوُا

فهو يأخذ فحوى الآية الكريمة التى تحدد علاقة الرعية بولى الأمر وضرورة الطاعة له فى قوله تعالى : ﴿ يأيها الذين آمنوا أطيعوا اللهَ وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم ﴾ (٥) .

ومن هذه الصور القرآنية يتردد فى شعره ذكر « الصراط المستقيم » ، على نحو ما نراه فى هذا البيت فى مدح هشام بن عبد الملك :

أمير المؤمنين على صِراطٍ إذا اعوجَّ المواردُ مُسْتَقيمُ (٦)

(١) ديوان جرير : ٩٤/١ . (٢) الفتح : ٢٣ . (٣) فاطر : ٤٣ .
(٤) ديوان جرير : ٢٩٥/١ . (٥) النساء : ٥٩ . (٦) ديوان جرير :٢١٨/١.

وواضح أنه يستلهم ما ورد فى « فاتحة الكتاب » ، وواضح أيضا أنه يستوحى المشهد الذى رسمته الآية الكريمة فى قوله تعالى : ﴿ أفمَنْ يمشى مُكبًّا على وجهه أهْدَى أمْ من يمشى سَوِياً على صراطٍ مُستقيم ﴾ (١) .

وهكذا يصبح المصدر القرآنى ينبوعا ثرا يستمد منه الشعراء ألفاظهم وصورهم ومعانيهم بل تصبح المصادر الإسلامية المختلفة لها دورها البارز عند كل الشعراء . ولكن يظل جديرا بالملاحظة والتسجيل أن من عَجَزَ من هؤلاء الشعراء عن استيعاب التيار الإسلامى بشكل ناضج ، أو عجز خياله وقصر عن استيعاب صور الغيب والحساب والجنة والنار ، ركزّ صوره حول المعانى الدينية التى لا علاقة لها بعالم الغيب ، ووقف عند ما يتعلق منها بسلوك الناس وقوانين الإسلام وضوابط الحياة التى تحكم العلاقة بين الحاكم والمحكوم .

ولعل وقفة مع الأخطل هنا تبدو لها أهميتها الخاصة ، إذ فرض عليه موقفه - كشاعر مسيحى - من هذا الحس الدينى المباشر الذى استوحاه الشعراء المسلمون أن يكون تأثره به أقل - بطبيعة الحال - منهم . وكانت أقل الجوانب الدينية التى تأثر بها ما يتصل بعالم الغيب وتصوير الجنة والنار والبعث ، فقد ورد مشهد الجنة مرة عنده فى قوله :

وإذْ وشَىَ بِىَ أقْوامٌ فأدْركَنِى   رَهْطُ الذى رفَعَ الرَّحْمَنُ فــارْتفَعوا

فى جَنَّةٍ هى أرواحُ الإله فَمَا   يُفَزِّعُ الطيرَ فى أغْصَانها فَزَعُ (٢)

وهى صورة تفيض حركة وحياة ، وتصدر عنها أصوات هادئة آمنة بعيدة عن مخاوف الحياة ومتاعبها .

وبعيدا عن هذه الجوانب الغيبية نرى فى غير قليل من أبياته تأثرا مباشرا أحيانا وغير مباشر أحيانا أخرى ، بآيات القرآن الكريم : ألفاظها وأفكارها

---

(١) الملك : ٢٢ .

(٢) ديوان الأخطل : ٣٦٥/١ . الذى رفع الرحمن يقصد النبى عليه السلام .

وصورها ، على نحو ما نرى فى هذا البيت الذى يستعير فيه من المعجم القرآنى لفظتين وردتا فى صفة بقرة بنى اسرائيل :

يومَ الكِلاب وقد سيقَتْ نساؤُهم     سَوْقَ الجَلائبِ من عُوْنٍ وأبْكَارِ (١)

لقد استعار لفظتى « عون وأبكار » من قوله تعالى : ﴿ إنها بقَرةٌ لا فَارِضٌ ولا بكر عوانٌ بين ذلك ﴾ (٢) . وفى بيت آخر له يستعير تعبيرا قرآنيا آخر ، وذلك فى قوله :

لقد كان جاراهم : قتيلاً وخائفاً     أصمٌّ فقد زادُوا مسامِعَهُ وَقْرا (٣)

وهو تعبير نجده فى قوله تعالى : ﴿ كأنَّ فى أُذُنَيْه وقرا ﴾ (٤) . وفى بيت آخر نراه يستعير المعنى واللفظ من قوله تعالى : ﴿ لا يكلّف اللّه نفسا إلا وسعها ﴾ (٥) وذلك فى قوله :

فاليوم أجهَدُ نَفْسى ما وَسِعْتُ لكم     وهَلْ تُكلّفُ نَفْسِى فَوقَ ما تَسَع (٦)

وعلى المستوى التصويرى يستعير صورة اشتعال الشيب كما أوردها القرآن الكريم فيقول :

وقد لبِسْتُ لهذا الدهرِ أعْصُرَهُ     حتى تجلّلَ رأسِى الشيبَ واشتعلا (٧)

ومثلها صورة « الكوكب الدُّرِّى » التى أفاد منها فى هذه الصورة الفنية التى رسمها فى قوله :

فانصاع كالكوكبِ الدُّرِّى جرّدَهُ     غيثٌ تَقَشَّعَ عنه طالَما هَطَلا (٨)

ذلك أن مقوماتها قد ترسبت فى ذهنه من الصورة التى رسمتها الآية الكريمة :

---

(١) ديوان الأخطل : ٦٣٨/٢ .
(٢) البقرة : / ٦٨ .
(٣) ديوان الأخطل : ٢٥٧/١ .
(٤) لقمان : ٧ .
(٥) البقرة : ٢٨٦ .
(٦) ديوان الأخطل : ٣٦٦/١ .
(٧) ديوان الأخطل : ١٥٥/١ .
(٨) نفسه : ١٥٣/١ . وانصاع : انطلق

﴿ الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكبٌ دُرّى يُوقَدُ من شَجَرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقيةٍ ولا غربيّة يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسَسْهُ نارٌ ﴾ (١) .

وشواهد الأخطل فى جملتها تسجل حقيقة هامة خلاصتُها أنه لم يكن بمنأى عن التأثير الإسلامى ، بل حرص على التعامل من خلاله ، وإن كان يلاحظ أنه – بحكم نصرانيته – كان من المُقلّين فى مثل هذه الصور الدينية بشكل واضح .

وعند الفرزدق أيضا نجد نفس التأثيرات الإسلامية المباشرة وغير المباشرة بالآيات القرآنية ، فصورة الآخرة تسيطر على ذهنه ، فيأخذ من مشاهد القيامة ما يراه مناسبا للصورة التى يتعامل معها أو اللوحة التى يرسمها ، من مثل قوله :

فلئن سَفَكْتِ دماً بغَيْرِ جَرِيَرةٍ ... لتُخَلَّدنَّ مع العَذاب الآلَم (٢)

وهى صورة شائعة ومنتشرة فى كثير من آيات العذاب فى القرآن الكريم وربما بدا فيه متأثرا بقوله تعالى : ﴿ فمن اعتدى بعد ذلك فله عذاب أليم ﴾ (٣) .

وفى مدح يزيد بن عبد الملك يستعير الصورة واللفظ من القرآن الكريم ، وذلك فى قوله :

تريدُ أميرَ المؤمنينَ وليَتْهَا ... أتَتْكَ بأهْـلِى إذ تُنَـادى ومَـاليَا

بمدَّرعين الليلَ ممَّا وراءَها ... بأنفُسِ قومٍ قد بَلَغْنَ التَّراقيا (٤)

فهو مأخوذ من قوله تعالى : ﴿ كلاَّ إذا بلغَت التراقى ﴾ (٥) . وليس هذا مجال الحصر الدقيق لكل تلك الشواهد التى أفاد فيها الفرزدق من الآيات

(١) النور : ٣٥ .   (٢) ديوان الفرزدق : ٢٢٧/٢ .   (٣) المائدة : ٩٤ .

(٤) ديوان الفرزدق : ٣٥٣/٢ . وادّراع الليل يريد به السير فيه ، كأنهم يتخذون من ظلماته ثيابا لهم . والتراقى : عظام الصدر .

(٥) القيامة : ٢٦ .

القرآنية ، ولكن الأهم من هذا الحصر تلك الدلالة التى تظل شاهدا قويا على أن التأثير الإسلامى قد بلغ مداه عند الشاعر ، فلم يجد مصدرا يفوق الآيات القرآنية ليستمد منها هذه المادة الإسلامية التى يعتمد عليها فى ألفاظه وصوره . بالإضافة إلى أنها تعكس قمة أصالة الشاعر فى التعامل مع المصدر الأول من مصادر التأثير الإسلامى .

وغير هؤلاء الثلاثة الكبار نرى نفس التأثيرات القرآنية عند الشعراء الآخرين فلم يكن أمام ابن قيس الرقيات - مثلا - إلا أن يسلك نفس السبيل ويستجيب بوعى الشاعر المسلم للصوت الدينى الكامن فى أعماقه ، فيسلك طريق معاصريه فى موقفهم من القرآن الكريم حتى ظهرت معالم هذا التأثير متعددة فى كثير من أبياته ، كما فى قوله مادحا مصعب بن الزبير ، راسما هذه الصورة الفنية الطريفة التى يستمد ألوانها من القرآن الكريم :

فما استقلَّت شمسُ النهار على الـ ـجُودِىِّ حتى إذا هُمُ حزَق [1]

وهى صورة استمدها الشاعر من الصورة القرآنية الرائعة فى حديث الطوفان فى قوله تعالى : ﴿ وغيض الماء وقُضِى الأمرُ واستوت على الجُودى ﴾ [2] .

كما يبدو التأثر واضحا أيضا فى قوله فى مقدمته الغزلية لإحدى مدائحه :

قتلْتِ نفْساً بغَـيْرِ نفسٍ ولمْ تَقْتُلْ ولـمْ تَسْتَقِـدْ ولـمْ تُـقِـدِ
لمْ تَسلُبينى عَقْلى وَجَدُّكِ عَنْ ضَعْفٍ ولكنْ بالنُّفْثِ فى العُقَدِ [3]

فالمشهد الأول عنده من أحكام الإسلام فى قتل النفس بغير النفس كما فى الآية الكريمة : ﴿ ومن قتلَ نفساً بغير نفسٍ أو فسادٍ فى الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ﴾ [4] ، والمشهد الثانى يستمده من الآية الكريمة : ﴿ ومن شرِّ النفاثات فى العُقَد ﴾ [5] .

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٧٢ . الحزق : الفرق . (٢) هود : ٤٤ .

(٣) ديوان ابن قيس ص ٧٧ . استقاد : أخذ القصاص .

(٤) المائدة : ٣٢ . (٥) الفلق : ٤ .

وفى مدحه مصعب بن الزبير وفخره بقريش يستعين أيضا بآيات القرآن الكريم فى تصويره لقداسة البيت الحرام ، فيقول :

ليسَ لله حُرْمَةٌ مثلُ بَيْتٍ     نحنُ حُجَّـابُـه عَـلَـيْه المَـلاَءُ

خصَّهُ اللهُ بالكَرَامَةِ فالبَا     دُون والعَاكِفُون فيه سَوَاءُ [1]

فهو ينقل من قوله تعالى فى الآية الكريمة : ﴿ إن الذين كفروا ويصدون عن سبيل الله والمسجد الحرام الذى جعلناه للناس سواء العاكفُ فيه والبَاد ﴾ [2] .

وعند القطامى نرى أمثلة أخرى لهذا التأثر بآيات القرآن الكريم ، فنراه فى هذا البيت يستعير من المعجم القرآنى اللفظتين اللتين وردتا فى صفة بقرة بنى اسرائيل على نحو ما فعل الأخطل ، كما رأينا منذ قليل ، فيقول :

وكُنَّا كما كانوا إذا نزلَتْ بهم     من المُعْضِلات لا عوان ولا بِكْرُ [3]

ونراه يكررهما مرة أخرى فى بيت آخر يقول فيه :

ومن يكُ أرعاهُ الحِميَ أخَواتُه     فمالى من أُخْتٍ عوانٌ ولا بِكْرُ [4]

لقد اتخذ القطامى - كما اتخذ الأخطل - من هاتين اللفظتين لونين استغلهما فى رسم هذه الصورة الفنية الجديدة التى لا نخطىء الحس القرآنى معها . وفى موضع آخر من شعره يستعير تعبيرا قرآنيا آخر فيقول :

ويوم تلاقَت الفِئَتَانُ ضَـربـاً     وطعناً يَبْطَحُ البطلَ الشُّجَاعَا

ترىَ منه صدورَ الخَيْلِ زورا     كأنَّ بها نحازا أو دكَاعاً [5]

وواضح أنه استعار من المعجم القرآنى صيغة « تلاقت الفئتان » ، وهى

---

(١) ديوان ابن قيس ص ٩٥ .
(٢) الحج : ٢٥ .
(٣) ديوان القطامى ص ١٢٥ .
(٤) المصدر السابق ص ١٥٣ .
(٥) المصدر نفسه ص ٣٥ - الزور : جمع أزور ، وهو المائل المنحرف عن اتجاهات الطعن ، صفة للخيل . والنحاز والدكاع : داءان يصيبان الخيل فى صدورها .

صيغة كثر ورودها فى رصد أحداث التاريخ الإسلامى كما سجلتها آيات القرآن الكريم من مثل قوله تعالى : ﴿ فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إنى برىء منكم ﴾ (١) أو قوله سبحانه : ﴿ قد كان لكم آيةٌ فى فئتين التقتا ﴾ (٢) .

ومن ذلك أيضا ما يستعيره من هذا المعجم القرآنى من ألفاظ كانت معروفة من قبل ، ولكنها أخذت مفهوما إسلاميا جديدا ، وكأنما انسلخت عن مفهومها الجاهلى القديم ، على نحو ما نرى فى هذا البيت الذى يقول فيه :

تعلَّمْ أن بعد الغَىِّ رُشْداً ... وأن لهذه الغُمَمِ انْقِشاعَا (٣)

وواضح أنه هنا يستلهم الآية القرآنية الكريمة : ﴿ لا إكراه فى الدين ، قد تبين الرُّشْدُ من الغَىِّ ﴾ (٤) ، مستعيرا منها لفظتى ( الرُّشد والغَىّ ) بما تحملانه من دلالات إسلامية جديدة .

وتتكرر هذه الصور القرآنية فى مدائح الأحوص أيضا ، من مثل قوله :

مَلِكٌ تَدِينُ له الملوكُ مُبَارَكٌ ... كادَتْ لهيبته الجبَال تَزُول (٥)

وهى صورة مأخوذة من الصورة القرآنية الرائعة فى قوله تعالى : ﴿ وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال ﴾ (٦) .

ومن الطبيعى أن تجد الآيات القرآنية سبيلها إلى الانتشار بل السيادة فى شعر الفرق الإسلامية ، لتصبح صورا مكررة فى أشعارهم ، فهم فى حاجة شديدة إلى هذا المعين الإسلامى يأخذون منه ما يؤيدون به نظرياتهم السياسية ، وما يدافعون به عنها ، ومن ذلك ما يقوله شاعر الكيسانية السيد الحميرى فى خروج الخوارج على علىٍّ ، وتمردهم على تحكيم كتاب الله وكيف انتقم الله منهم فتركوا طعمة لجوارح الطير :

---

(١) الأنفال : ٤٨ .
(٢) آل عمران : ١٣ .
(٣) ديوان القطامى ص ٣٣ .
(٤) البقرة : ٢٥٦ .
(٤) ديوان الأحوص ص ١٧٥ .
(٦) إبراهيم : ٤٦ .

خوارجُ فارقــوهُ بنَــهْــرَوانٍ | على تَحكيمهِ الحسنِ الجميلِ
على تحكيمهِ فعموا وصمُّوا | كتاب الله فـى فَـم جـبرئيل
فمالوا جَـانـبا وبـغَـوا عليه | فما مالوا هـنـاك إلـى مميلِ
فتاةَ القومُ فـى ظُـلمٍ حَيارَى | عماةً يعْمَهُون بـلا دَلِيل [1]

فهو يستمد ألفاظه ومعانيه وصوره من المعجم القرآنى ، من مثل قوله تعالى : ﴿ ومن يضلل الله فلا هادىَ له ، ويذرُهُم فى طغيانهم يعْمَهون ﴾ [2] ، وقوله تعالى : ﴿ وحَسِبوا ألا تكون فتنة فعموا وصموا ثم تاب الله عليهم ثم عموا وصموا كثير منهم ﴾ [3] .

ومن شعراء الخوارج ضمَّن عمران بن حطان أحد أبياته آية من القرآن الكريم كانت لها أهميتها الخاصة بالنسبة لمذهبهم السياسى فى نظام الحكم وشكل الدولة الإسلامية ، وهو قوله :

ونحن بنُو الإسلام والله ربُّنا | وأولَى عباد الله بالله مَنْ شَكَر

فالشطر الأول كما هو واضح إسلامى خالص ، وعبارته قرآنية خالصة أيضا : « الله ربنا » وهو يضمن البيت معنى الآية الكريمة : ﴿ إن أكرمكم عند الله أتقاكم ﴾ [4] التى أخذوا منها نظريتهم السياسية فى الخلافة ، وأن المسلمين سواء أمام الله ، ولا تفاضل بينهم فى الأحساب أو الأنساب أو القرابة من رسول الله ، وإنما التفاضل بالتقوى ، ولهذا رفضوا دعوى قريش أنها أحق بالحكم [5] .

وأكثر ما كان تأثر الخوارج بآيات القرآن الكريم عن غيرهم من شعراء أحزاب

---

(١) يراجع كتاب الفرق الاسلامية فى الشعر الأموى ص ٣٧ .
(٢) الأعراف : ١٨٦ .
(٣) المائدة : ٧١ .
(٤) الحجرات : ١٣ .
(٥) الدكتور أحمد الحوفى : أدب السياسة فى العصر الأموى ص ٢٣٣ .

المعارضة فهم يصارعون الحاكم صراعا داميا من خلال عقيدة تعتمد على هذا الدين وتستمد منه ، فيتكرر المشهد الدينى عند الطرماح حين يصور زهد الخوارج فى الدنيا فيقول وكأنه يصوغ آيات كاملة من القرآن الكريم :

كلُّ حيٍّ مستكملٍ عدةَ العُمْـــ ـــرِ ومُودٍ إذا انقضَى عددهُ
عجباً ما عَجِبْتَ للجَـامـعِ المـال يُبَاهِـى بـه ويَرْتَـفِـدُهْ
يومَ لا ينفـعُ المُخَـولَ ذا الثَّـر وة خِـلاَّتُـه ولا ولَـدُهْ
يوم يُوءْتَى به وخَصْمَاه وسطَ الـ ـجِنُّ والإنـس رجْلُـه ويَدُهْ
فانْتَبِهْ إنما الناس مثـل نـابت الزَّر ع متى يأنِ يأتِ مُحْتصَده

فهو رصيد من آيات القران الكريم يستعين به فى بناء صوره وطرح أفكاره ومن اليسير أن نجد لهذا الرصيد شواهد من هذه الآيات الكريمة : ﴿ وما يعمر من معمر ولا ينقص من عمره إلا فى كتاب ﴾ (٢) والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم ﴾ (٣) ، ﴿ أفرأيت الذى كفر بآياتنا وقال لأُتَوَتَيَنَّ مالا وولدا ﴾ (٤) ﴿ يوم لا ينفع مالٌ وبنون ﴾ (٥) ﴿ واخشوا يوما لا يجزى والد عن ولده ﴾ (٦) ، ﴿ يوم تشهد عليهم ألسنتهم وأيديهم وأرجلهم بما كانوا يعملون ﴾ (٧) ، ﴿ فمازالت تلك دعواهم حتى جعلناهم حصيدا خامدين ﴾ (٨) .

وكما كان المصدر القرآنى مصدرا مباشرا فى شعر الخوارج كان أيضا مصدراً لخصومهم فى التصدّى لهم ، ومناقشة موقفهم كما ظهر فى شعر أعشى همدان حين فخر بتصدى المهلب لهم وإحباطه لخططهم ثم جعل يشيد به ويجعله مخلصا للمسلمين من أهل الكفر والغدر :

---

(١) ديوان الطرماح ص ١١٢ ، شعر الفرق الإسلامية ص٦٦٦ .
(٢) فاطر : ١١ . (٣) التوبه : ٣٤ . (٤) مريم : ٧٧ .
(٥) الشعراء : ٨٨ . (٦) لقمان : ٣٣ .
(٧) النور : ٢٤ . (٨) الانبياء : ١٥ .

إنا اعتَصْمنا بحبل الله إذْ جَحَدُوا    بالمُحْكَمات ولَـم نكفُرْ كَما كَفَـرواْ
جاروا عن القَصْد والإسلام واتبَّعوا    ديناً يُخالف مـا جاءَت به النُّذُرُ

وعلى هذا النحو بدا التأثير الاسلامى واضحاً ومباشرا من خلال آيات القران الكريم ، وإن اختلفت درجة استغلالها كمصدر مكرر عند الشعراء حسب طبيعة الموضوعات المختلفة فى درجة قربها أو بعدها من الدفاع عن العقيدة .

* * *

## (٣)

## التأثر بالقصص القرآنى

كان القصص الدينى مصدرا آخر مكملا للآيات القرآنية فى قصائد الشعراء الأمويين . وانتشر هذا التأثير بصورة واسعة فى قصائد المدح حيث اعتمد عليه الشعراء فى تعزيز موقف الممدوح وإضفاء قدر من القداسة على حكمه أو وراثته الملك ، من مثل ما يبدو فى قول الفرزدق يمدح الوليد بن عبد الملك مثبتا الجانب الإلهى فى وراثته الخلافة :

وَرِثْتَ أباكَ المُلكَ تَجْرِى بِسَمْتِهِ ... كذلك خُوطُ النَّبْعِ يَنْبُتُ فـى الأصْـلِ

كد اوُدَ إذْ وَلَّى سليمانَ بَـعْـدَهُ ... خِلافَتَهُ فَضْلاً مِنَ اللهِ ذِى الفَضْلِ (١)

فهو يضرب المثل بانتقال الملك من داود إلى ابنه سليمان ، وكيف كان هذا الملك هبة إلهية من عند الله ، مستندا فى هذه الرؤية الدينية إلى قوله تعالى : ﴿ ووهبنا لداود سليمان نعم العبدُ إنهُ أوَّاب ﴾ (٢) ، وقوله تعالى أيضا : ﴿ وَوَرِث سليمانُ داوُد ﴾ (٣) .

ولا شك أن لاستغلال الجانب الإلهى فى هذا القصص الدينى دورا سياسيا هاما فى تأكيد شرعية الخلافة وتثبيت مكانة الخليفة من خلال تشبيهه بأولئك الأنبياء الذين وهبهم الله الحكم نعمة من عنده وفضلا ، فورثه أبناؤهم من بعدهم بتوقيف إلهى كما فى قصة داود وسليمان التى أشار إليها الفرزدق .

وفى مدح معاوية بن هشام يستغل الفرزدق من القصص القرآنى ما ورد من تفاصيل قصة أبى الأنبيا إبراهيم وموقفه من ابنه الذبيح عليهما السلام ، فيقول :

---

(١) يوان الفرزدق ك ٢/١٤٥ . ورثت أباك الملك : أراد ورثت عن أبيك فنصب بنزع الخافض . السمت : القصد . الخوط : الغصن . النبع : ضرب من الشجر .

(٢) ص : ٣٠ .   (٣) النمل : ١٦ .

مَلِكٌ به قُصِمَ الملوكُ وعندَهُ علم الغُيُوب ووقتُ كلِّ حِمَامِ
أرجوُ الدعاءَ منَ الَّذى تلَّ ابْنَهُ لجبينِه فَـفَـدَاه ذُو الإنْعَـامِ
إسْحَاقُ حيثُ يقولُ لمَّا هَابَـهُ لأبيه حيثُ رأى مِـنَ الأحْلَامِ
أمضِى وصَدِّقْ ما أمِرْتَ فإنَّنِى بالصَّبر مُحْتَسِبًا لخَـيْرُ غُـلَامِ
إنَّ المُباركَ كان حيثُ جَـعَـلْـتَهُ غَيْثَ الفَقِيرِ ونَاعِشَ الأيْتَامِ (١)

فهو يستمد تفاصيل القصة ، ويستعير طائفة من ألفاظها القرآنية ، كما وردت فى قوله تعالى : ﴿ فلما بلغ معه السَّعْىَ قال يابنى إنى أرىَ فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى ، قال يا أبتِ افعَلْ ما تُؤمَر ستجدنى إن شاء اللهُ من الصابرين . فلما أسلما وتلَّه للجَبين . وناديْناه أن ياإبراهيم . قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزى المحسنين . إن هذا لهو البلاءُ المُبين . وفديْناه بِذِبْحٍ عَظِيم ﴾ (٢) .

وعند جرير نرى أمثلة أخرى لهذا الاستمداد من القصص القرآنى ، على نحو ما نجد فى إحدى مدائحه لمعاوية بن هشام بن عبد الملك :

اللّه دمَّـرَ عَبـاً وشِـيـعَـتَـهُ عادات ربِّـكَ فـى أمْثَـال عُبَّادِ
قَدْ كان قالَ أمير المؤمنين لَهُمْ ما يعلم اللّهُ مِـنْ صِـدْقٍ وإجْهَادِ
من يَهْدِه اللّهُ يَهْتَدْ لامُضِلَّ لهُ ومَنْ أضَلَّ فما يَـهْدِيه مِنْ هَادِى
لقَدْ تَبَيَّنَ إذْ غَبَّتْ أمُـورُهُـمُ قومُ الجُحافىِّ أمراً غبـه بـادِى
لاقوا بُغُوثَ أمير المؤمنين لَهُم كالريِّح إذْ بُعثَتْ نَحْسًا عَلَى عَادِ
فيهم ملائكةُ الرَّحْمن مـالَـهُمْ سوَى التوكلُ والتَّسْبيحِ مِـنْ زَادِ

---

(١) ديوان الفرزدق : ١٨٤/٢ . الذى تل ابنه : هو ابراهيم الخليل لما طرح ابنه إسماعيل على الأرض ليقدمه قربانا لله . والفرزدق يذكر أنه إسحاق ، خلافا لما عليه علماء المسلمين .
(٢) الصافات : ١٠٢ - ١٠٧ .

أنصارُ حَقٍّ علىَ بُلْقٍ مُسَوَّمَةٍ     أمدادُ ربِّك كانُوا خَيْرَ أَمْدَادِ (١)

فهو يتخذ مقوماته القصصية من آيات مختلفة من القرآن الكريم ، ويلتمس العظة والعبرة من القصص القرآنى من خلال ما أصاب الأمم القديمة من عذاب الله وفى مجال المدح ترد إلى ذهنه فكرة المد الإلهى التى يلتقطها من تاريخ الدعوة الإسلامية ، وما كان من نزول الملائكة للقتال مع النبى وصحابته فى بعض غزواته ، وواضح أنه متأثر بكثير من الآيات الكريمة ، من مثل قوله تعالى عن الهدى والضلال : ﴿ فإنَّ اللّه يُضلُّ من يشاء ويهدى من يشاء ﴾ (٢) وقوله سبحانه : ﴿ من يهد اللّه فهو المُهتد ومن يضلل فلن تجد له وَلياً مرشدا ﴾ (٣) وقوله عز وجل عن قوم عاد : ﴿ وفى عاد إذْ أرسلنا عليهم الريحَ العَقيم ﴾ (٤) ، ﴿ وأما عاد فأهلكوا بريح صَرْصَر عَاتية ﴾ (٥) ، ﴿ فأرسلنا عليهم ريحا في أيام نَحِسَات﴾ (٦) ، ﴿ إنا أرسلنا عليهم ريحاً صَرْصَراً فى يوم نحس مُسْتَمر ﴾ (٧) .

وقوله سبحانه فى نصر الملائكة للمسلمين فى غزواتهم : ﴿ ألن يكفيَكم أن يسمدُكم ربكم بثلاثة آلاف من الملائكة ﴾ (٨) وقوله تعالى فى صفة الملائكة وتسبيحهم : ﴿ وترى الملائكة حافِّين من حول العرش يسبِّحون بحمد ربهم ﴾ (٩) ﴿ والملائكة يسبحون بحمد ربهم ويستغفرون لِمَنْ فى الأرض ﴾ (١٠) وتتعدد هذه الإشارات القرآنية تعدد إفادة الشعراء من هذا القصص القرانى . ويصرح القطامى بوظيفة هذا القصص فى الاعتبار والتماس العظة حيث يقول :

فهذا فيه موعظةٌ وحكمٌ     ولكنىِّ امروء فيَّ افتخار (١١)

---

(١) ديوان جرير : ٧٤٢/١ . عباد الجحافى : رجل خارجى باليمن قتله يوسف بن عمر الثقفى .
(٢) فاطر : ٨ .   (٣) الكهف : ١٧ .   (٤) الذاريات : ٤١ .   (٥) الحاقة : ٦ .
(٦) فصلت : ٤١ .   (٧) القمر : ١٩ .   (٨) آل عمران : ١٢٤ .
(٩) الزمر : ٧٥ .   (١٠) الشورى : ٥   (١١) ديوان القطامى ص ٤٢ .

وبعد تقرير هذا المعنى يبدأ الشاعر فى سرد القصص الدينى الذى ( يوحى ) بفناء بعض قبائل العرب البائدة لينتهى أكثر من مرة إلى تقرير العظة والاعتبار داعيا قومه إلى تصديق ما يدعو إليه :

فياقومى هلمّ إلى جمعا     وفيما قدْ مَضَى لكُمُ اعتبار

وترد القصة الدينية فى مدلولها التاريخى وموقعها القديم على نحو ما نجد عند ابن قيس الرقيات فى إشارته إلى عاد وإرم ضاربا بهما المثل على قدم الزمان وتباعد العصور :

مجداً تليدا بناه أوّله     أدرك عاداً وقبلها إرَمَا (١)

فهو تاريخ بعيد يستمده من قصص هذه الأمم البائدة التى حدثنا عنها القرآن الكريم فى مثل قوله تعالى : ﴿ ألم تر كيف فعل ربُّك بعَاد . إرمَ ذات العماد ﴾ (٢) وقوله تعالى : ﴿ وأنه أهلك عادا الأولى . وثمود فما أبقى ﴾ (٣) . وتبدو قصة ثمود من أكثر القصص القرآنى دورانا فى شعر الأخطل ، بل إنها تمثل الجانب الأكبر من تأثره بهذا القصص . وعلى أية حال فهو مقل فى هذا المجال بنفس القدر الذى رصدناه له فى مجال التأثيرات المباشرة بالآيات القرآنية . ويتردد صدى هذه القصة فى مثل قوله :

وأما عُمَيرُ بنُ الحُبَاب فلم يكُنْ     له النُّصفُ فى يوم الهِيَاج ولا العُشْر

فإن تذكرُوهـا فـى مَـعَـد فإنّما     أصابَكَ بالثَّرثار راغـيَـةُ البَكْــر (٤)

وهو ما تردد عنده مرة أخرى فى قوله فى قصيدة أخرى :

لعَمْرى لقد لاقَت سُلَيْمٌ وعامرٌ     على جانبِ الثرثار راغية البَكْرِ (٥)

---

(١) ديوان ابن قيس ص ١٥٥ .     (٢) الفجر : ٦ ، ٧ .     (٣) النجم : ٥٠ ، ٥١ .

(٤) ديوان الأخطل : ٤٥٧/٢ وراغية البكر يريد رغاء سقب ناقة صالح .

(٥) نفسه : ١٨٦/١ .

ومرة غيرهما تتردد الصورة نفسها فى قصيدة أخرى يقول فيها مستمدا من المعجم القرآنى بعض ألفاظه وعباراته أيضا :

ولما رأى الرحمنُ أن ليس فيهم رشيدٌ ولاناهٍ أخاه عن الغدْر
أمالَ عليهم تغلبَ ابنةَ وائلٍ فكانوا عليهم مثل راغيةِ البَكْر (١)

وواضح أنه - إلى جانب هذه الإشارة إلى ناقة صالح - كان ينظر إلى قوله تعالى فى قصة قوم لوط على لسان نبيهم عليه السلام : ﴿ فاتقوا الله ولا تخزون فى ضيفى ، أليس منكم رجل رشيد ﴾ (٢) .

ويبدو الأخطل أقرب ما يكون إلى الإيجاز فى استلهام ذلك القصص القرآنى فهو لا يقف عند تفاصيله بقدر ما يكتفى بالإشارة إلى خطوطه العامة أو ما يريد أن يستخلصه منه . ومن أمثلة هذه الإشارات الخاطفة ما نراه فى هذه الأبيات التى ينظر فيها إلى ما يقصه القرآن الكريم من قصص نوح ويوسف وهارون وداود عليهم السلام :

مُسْتَشْرِف قد رمَاهُ الناسُ كلُّهم كأنَّهُ من سَمُوم الصَّيْفِ سَفُّودُ
جزاءَ يوسُفَ إحساناً ومَغْفِرَةً أو مثلَما جُزِىَ هارُونُ وداود
أو مثلَ مانالَ نُوحٌ فى سفينته إذْ استجَاب لنُوحٍ وَهْوَ مَنْجُودُ
أعطاهُ من لذّةِ الدنيا وأسْكَنَهُ فى جَنَّةٍ نِعْمَةٌ منها وتَخْلِيدُ (٣)

ومن المشاهد القصصية التى استطاع أن يستلهم منها عنصر الحركة ويستغله فى شعره قوله وقد التقط صورة حية موسى عليه السلام :

وقد نهضَتْ للتغلبيِّين حيَّةٌ كحية موُسى يومَ أُيدَ بالنُّصْر (٤)

ويظل الطابع الغالب على تأثر الأخطل بالقصص القرآنى متمثلا فى

---

(١) يوان الأخطل : ٦٧٢/٢ .
(٢) هود : ٢٨ .
(٣) ديوان الأخطل : ٩٧/١ .
(٤) ديوان الأخطل ك ١٨٧/١ .

ظاهرة الإيجاز والإقلال معا ، فليس ثمة تأثيرات كثيرة أو صور متعددة الجزئيات ، ولكن الصورة تتحول عنده إلى مشهد سريع يكشف - على سرعته - عن هذا التأثير الإسلامى الذى أصبح جزءا لا يتجزأ من ثقافته على الرغم من نصرانيته .

وعند ابن قيس الرقيات ترد إشارات إلى قصة أصحاب الفيل كما أوردها القران الكريم :

كادَهُ الأشرَمُ الذى جاءَ بالفيـــلِ فولىَّ وجيشُـهُ مَهـزُومُ
واستهلَّت عليهمُ الطيرُ بالجَنْــدَلِ حتىَّ كـأنَّــه مـرجُـومُ
ذاكَ مَنْ يَغزُهُ الناسُ يَرْجِـعُ وَهْوَ فَلٌّ من الجيوشِ ذَميمُ (١)

فهو يستمد صورته من سورة الفيل من قوله تعالى : ﴿ ألَمْ ترَ كيف فعل ربك بأصحابِ الفيل . ألم يجعلْ كيدَهم فى تضليل . وأرسل عليهم طيراً أبَابِيلَ ترميهم بحجارةٍ من سجِّيل . فجعلهم كَعَصْفٍ مأكول ﴾ .

وهكذا اعتمد الشعراء فى هذا العصر على الجانب القصصى فى القرآن الكريم استكمالا لدائرة التأثر التى داروا فيها من استيحاء آياته ، وكانت وظيفته ضرب المثل وتأكيد الاعتبار وإثبات العظة ورؤية العبرة من خلال أحداث الأمم الغابرة ، فتوالت قصص الأنبياء عند بعضهم (٢) ، وتكرر الحديث عن قصة إبليس تفصيلا عند الفرزدق (٣) ، وبرزت الإشارات المتكررة إلى قصة يوسف عليه السلام وقصة نوح وهود عليهما السلام ، كما تكررت عندهم قصة السامرىّ وأصحاب الفيل أيضا ، على نحو ما نرى مثلا لذلك فى قصيدة لجرير يمدح بها أيوب بن سليمان بن عبد الملك الذى كان يرشحه لولاية العهد يقول فيها :

---

(١) ديوان ابن قيس الرقيات ص ١٩٢ . الأشرم : أبرهة الحبشى الذى جاء بالفيل وهو يشير إلى الطير التى أمطرته بالحجارة .

(٢) انظر ديوان جرير : ٤٧٣/١ . (٣) انظر ديوان الفرزدق : ٢١٣/٢-٢١٤ .

إن الإمامَ الذى تُرْجَى نَوافِلُهُ بعد الإمام ولـــيُّ العَـهْـد أيُّـــوب

اللهُ أعطاكُم من علمِهِ بكُـــمُ حُكْمًا ، ومـــا بـعـدَ حُكْمِ اللهِ تعْقِيبُ

أنت الخليفةُ للرحمنِ يعرِفُـــهُ أهلُ الـــزبـور وفـى التوْراه مكْتُوبُ

كونوا كيوسفَ لمَّا جاءَ إخوتُهُ واستَعْرَفُوا قال : مـا فى اليومَ تثْرِيبُ

اللهُ فضَّلَـهُ ، واللهُ وفَّـقَـــه توفيق يوســـفَ إذ وصَّاه يَعْقُوب (١)

وواضح أن الصورة التى رسمها جرير فى هذه الأبيات صورة إسلامية خالصة ، فإلى جانب ما يستعيره من ألفاظ القرآن وعباراته فى البيتين الثانى والثالث ، يستمد فى البيتين التاليين من قصة يوسف الفكرة والعبارات من المشهد الذى يصوره القرآن عندما التقى يوسف عليه السلام بإخوته فى مصر فى قوله تعالى : ﴿ قالوا أئنك لأنت يوسف ، قال أنا يوسف وهذا أخى ، قد مَنَّ اللهُ علينا ، إنه من يتقِ ويصبر فإنَّ اللهَ لايُضيع أجر المحْسنين . قالوا : تاللهِ لقد آثرك اللهُ علينا وإنْ كنَّا لخاطئين . قال لاتثريب عليكم اليوم ، يغفر الله لكم وهو أرحمُ الرَّاحمين ﴾ (٢) .

وأحيانا نرى الشعراء يشيرون إلى القصص القرآنى ، ويتخذون من هذه الإشارات بعض مقومات صورهم الشعرية ، وعند الفرزدق تكثر الإشارات إلى : « دروع داوود » التى تحدث عنها القرآن الكريم فى قصة داوود عليه السلام ، من مثل قوله :

ترى سرابيلَهم فى البَأس مُحْكَمَةً من نَسْجِ داوودُ أعطاها سُلَيْمانَـا

تقيهمُ البأسَ يومَ البَأس إذْ ركبوا سوابغ كالأضَا بَيْضاً وأبْدانَا (٣)

---

(١) ديوان جرير : ٣٤٩/١ . وانظر أيضا : ٦٤٧/٢ ، ٧٣٣ ، وديوان الفرزدق : ٣٠٩/٢ .

(٢) يوسف : ٩٠ - ٩٢ .

(٣) ديوان الفرزدق : ٣٢٨/٢ . الأضا : جمع أضاة وهو الغدير ، شبه ما عليهم من دروع بالغدران فى صفائها وتموجها . والبيض : جمع بيضة وهى الخوذة والأبدان جمع بدن وهى الدرع القصيرة .

وواضح أن عناصر الصورة استمدها الفرزدق من قوله تعالى عن هذه الدروع التى علم داوود عليه السلام صنعتها وقاية للمقاتلين حين البأس : ﴿ وعلمناه صنعة لَبُوسٍ لكم لتحصنكم من بَأسكم فهل أنتم شاكرون ﴾ (١) وقوله عز وجل : ﴿ ولقد آتينا داوود منا فضلا ، ياجبال أوبِّى معه والطيرَ ، وألنَّا له الحديد . أن أعمل سابغات وقدِّر فى السرد ، واعملوا صالحا ، إنى بما تعملون بصير ﴾ (٢) ، وقوله تباركت أسماؤه : ﴿ وجعل لكم سرابيل تقيكم الحرَّ وسرابيل تقيكم بأسكم ﴾ (٣) .

ولم يقتصر هذا التأثر بالقصص القرآنى على فئة من الشعراء دون فئة ، وإنما كان قاسما مشتركا بينهم جميعا ، يستوى فى ذلك كبارهم من فحول العصر وشعراء القصر ، وغيرهم من شعراء الأحزاب المعارضة . وأيضا لم يقف هذا التأثير عند الإشارة إلى بعض أحداث هذا القصص ، وإنما امتد أيضا إلى حكاية القصة كلها .

وهنا يمكن أن نسجل ملاحظة لها أهمية خاصة فى هذه الدراسة ، وهى أن هذا التأثير الإسلامى - على تنُّوعه وتعدد فروعه - قد توحدت مصادره ، والتقت عنده الفروع واجتمع من حوله الشعراء يتأثرون ويستمدون بدرجات متفاوتة حسب قربهم منه أو بعدهم عنه ، كما رأينا مثلا عند المقلين من الشعراء الذين كانوا يمثلون فئة لها ظروفها الخاصة ، وكذلك كما رأينا عند الأخطل فى ظروفه التى تختلف عن ظروف غيره من الشعراء المسلمين ، وكما رأينا - على الوجه الآخر من الصورة - تدفق هذا التيار بصورة واضحة عند شعراء الأحزاب السياسية وشعراء الخلافة الذين دخلوا معهم فى مساجلات ومناظرات كلامية ، كان الاعتماد الأكبر فيها على العنصر الدينى الذى شكل فى لوحاتهم الفنية لونا أساسياً من ألوانها . وكأنما كان هذا التيار الإسلامى نهرا دفاقا جياشا بمياهه الغزيرة تفرعت منه فروع مختلفة ومتفاوتة فى حجمها وكمية مياهها وقوة تدفقها.

---

(١) الأنبياء : ٨٠ . (٢) سبأ : ١٠ ، ١١ . (٣) النحل : ٨١ .

## ( ٤ )
## تأثير العبادات والشعائر الإسلامية

امتد تأثير التيار الإسلامى ليغمر شعراء العصر من كل جانب ، وطرح كثيرا من معالمه واتجاهاته بشكل مباشر حينا ، وفى كثير من الأحيان بشكل غير مباشر ، وكما كانت آيات القرآن الكريم مصدرا خصبا آفادوا منه لفظا وتصويرا وكما كان القصص القرآنى مصدرا آخر فى دائرة العظة والتماس العبرة ، كانت الشعائر الدينية والعبادات عنصرا آخر يقف بجانبهما ، ويسهم بدور فعال فى تكوين وجدان الشعراء ، وينعكس انعكاسا أمينا على لوحاتهم الفنية فى كثير من صورها ومادتها التصويرية والتعبيرية ، وهو أمر طبيعى فى مجتمع يموج بالفكر الإسلامى الذى اتخذ من هذه العبادات وأفكار العقيدة محورا للجدل والحوار والإقناع على المستوى الفلسفى والكلامى .

ويبدو تأثير العبادات والشعائر من خلال ذكرها على مستوى البيت المفرد فى كثير من الأحيان ، وهو ما نجد منه صورا عند الفرزدق فى مثل قوله مشيراً إلى الصلاة :

وإذا حملت إلىَ الصَّلاة كأنَّنى ... عبءٌ يَميل بعدْلِه المعدولِ (١)

أو فى قوله :

وما مِنْ مُصَلٍّ تعرفُ الشمسَ عَيْنُه ... إذا طَلَعت أو تائه غير عاقِل (٢)

ونلتقى عنده أيضا من العبادات بالصوم والحج والنذر فى قوله مادحا الحجاج :

وكَمْ نَذَرَتْ مِنْ صَوْمِ شَهْرٍ وحِجَّةٍ ... نساءُ تَميمٍ إنْ أتَاهَا يَزيدُها (٣)

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢/١٢١ .

(٢) المصدر السابق : ١/١٦٨ .

(٢) المصدر السابق : ٢/١٤٠ .

كأنكَ لَمْ تعْرفْ غَطاريف خِنْدفٍ ... إذَا خَطَبَتْ فوقَ المَنابر صِيدُها

ومابَاتَ مِن قوم يُصَلُّونَ قِبْلَةً ... ولا غيرُهم إلاّ قريشٌ تَقُودُها (١)

وحتى الأخطل يبدو مشغولا بالعبادات الإسلامية ، يصورها من خلال ما يرى المسلمين يقومون به فى أدائها من ركوع وسجود وابتهال وقيام بالليل ، وقراءة للقرآن ، ولكن وقوفه عندها لا يطول ولا يأخذ شكلا مفصلا وإنما يبدو فى كثير من شعره مجرد إشارات إلى هذه الشعائر والعبادات بصورة مجملة على نحو ما نرى فى ذكره لكلمة « الفرقان » فى قوله :

وقضَيْتُ بينكُما قضاءً فيَصْلا ... فى الناس مثلَ تبيُّن الفُرْقَان (٢)

ومن صور الشعائر الإسلامية التى أشار إليها إشارته إلى الصلاة على الموتى وإلى نحر الهدى فى موسم الحج ، وذلك فى قوله :

ولا يُصلىِّ على موتاهُم أحدٌ ... ولا تقبلُ أرضُ الله ما قَبَروا

إذَا أنَاخوا هدايَاهم لمنحَرهَا ... فهم أضلُّ من البُدْن التى نَحَروا (٣)

وما تنتهى به هذه العبادات من تقوى أو ورع ينعكس على القائمين بها يعكسه الأخطل فى تصوير السلوك الدينى لممدوحه حين يربط الموقف فى العبادة بذلك الخشوع الذى يتجلى فى المساجد ، ومن خلاله يعكس عقيدة التوحيد ، فهو يقول فى ختام مدحه لجرير بن عبد البجلى ، صاحب رسول الله :

صافىَ الرسولَ ومن قوم همُ ضَمِنوا ... مالَ الغَريب ومَنْ ذا يضمَنُ الأبَدا ؟

كانواْ إذا حَـلَّ جارٌ فـى بيوتهِمُ ... عادُوا عليه وأحصَوْا مالَـهُ عَدَدا

فقد أجاروا بإذْنِ الله عُصْبتَنا ... إذ لا يكاد يحبُّ الوالدُ الوَلَدا

قوم يظلُّونَ خُشَّعاً فـى مساجدِهم ... ولا يدينون إلاّ الواحدَ الصَّمَدا (٤)

---

(١) المصدر لنفسه : ١٥٩/١ .

(٢) ديوان الأخطل : ٣٣٥/١ .

(٣) المصدر السابق : ٧١٢/٢ .

(٤) ديوان الأخطل : ٧٣٠/٢ ، عادوا عليه : جاءوه وصاروا إليه . يدينون : يعبدون .

ولا شك أن شخصية جرير هى التى جعلته يتنفس فى أبياته هذا الجو الإسلامى الخالص ، بل الذى يخالف ما يؤمن به من تثليث .

ولم تقف الصورة عند وحدة البيت دائما ، إذ تجاوزتها فى بعض الأحيان إلى رسم لوحات فنية كاملة تتعدد فيها الجزئيات ، على نحو ما ورد عند الفرزدق فى قوله مادحا الوليد بن عبد الملك :

فلمّا للصّلاة دَعَا المُنَادِي ... نهضْتُ وكُنْتُ منها فى غُرورُ
إذَا اجتَمَعَت عَصائِبُ كُلِّ حَيٍّ ... مِنَ الآفاقِ مُخْتَلِفِي النُّجُورِ
مُلَبدَةً رؤُسُهُمْ سِرَاعًا ... إلى البيت المُحَرَّمِ ذى السُّتور
رأوْنا فوقَهُمْ ولنَا عليْهم ... صلاةُ الرَّافِعِين مَعَ المُغِير
وَرِثْنا عَنْ خَلِيلِ اللهِ بَيْتًا ... يُطيِّبُ للصَّلاة وللطُّهُورِ
هو البيتُ الذى مِنْ كُلِّ وَجْهٍ ... إليه وُجوهُ أصْحَاب القُبُور
خيارُ اللهِ لِلإسْلامِ إنَّا ... إليكَ نَشُدُّ أنساعَ الصُّدُورِ (١)

فهو لم يتجاوز الجانب الفعلى فى تلك العبادات والتضرع إلى الله تعالى ، ليجعل منها جميعا قوام شخصية ممدوحه وطابع سلوكه الدينى فى النهوض بها وحمايتها من نداء للصلاة ، إلى حج بيت الله الحرام ، إلى الصلاة فيه ، إلى تصوير سنة الإسلام فى الدفن تجاه قبلة الإسلام ، وجميعها تشكل قمة الفضائل الدينية فى شخص الممدوح .

وهكذا تصبح العبادات معيارا من معايير الفخر وتأكيد السيادة ، وتصبح فيصلا فى تفضيل بعض الناس على بعض ، كما نجد عند الفرزدق فى إحدى قصائده التى يمدح بها الوليد بن يزيد بن عبد الملك وأمه بنت محمد بن يوسف الثقفى ، وذلك فى قوله :

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢٨٣/١ . أصحاب القبور : يريد أن الذين يدفنون توجه وجوههم نحو الكعبة .

والناسُ يعلمُ أننَّا أربَابُهم يومَ التقَى حُجّاجُهمْ بالمَشْعَرِ
وترَى لهُمْ بمنىً بيُوتَ أعزَّةٍ رفعَتْ جوَانبِها صُقُوبُ العَرْعَرِ
يقفُون ينتظِرون خلفَ ظُهورِنا حتىّ نَسيل بعارضٍ مُثْعَنْجِرِ (١)

وتصبح العبادات بهذا الشكل مصدرا للتنافس ، ومجالا للتفاخر ، على أساس القاعدة الإسلامية التى أرساها القرآن الكريم فى قوله تعالى : ﴿ إن أكرمَكُم عند الله أتقاكم ﴾ وأكدها رسول الله ﷺ فى خطبة الوداع : « لا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى » .

وفى بعض مدائحه نراه يتحدث عن الصلاة فى المسجد ، وكأنه يشير إلى فضلها ، أو كأنه يحدد للمسلم ما يجب أن يحرص عليه . ثم ينتقل إلى الحديث عن المسجد الحرام والمسجد النبوى ، وكأنه يشير إلى فضل الصلاة فيهما . ثم يتطرق من هذا كله إلى تقرير أصل من أصول العقيدة الإسلامية من الإيمان المطلق بالله تعالى وعدم الشرك به وتأكيد وحدانيته :

تهَادىَ إلى بيتِ الصَّلاة كأنَّها على الوَعْثِ ذوُ ساقٍ مهيضٍ كَسيرُها
عجوزٌ تُصَلىِّ الخَمْسَ عَاذَتْ بغَالبٍ فلا والذى عاذَتْ به لا أضيرُها
لنا مَسْجِدا اللهِ الحَرَامَان والهُدَى وأصبَحَت الأسْمَاءُ منا كبيرُها
سوَى اللهِ إنَّ اللهَ لاشيءَ مثلُهُ لنَا لأمم الأولىَ يقومُ نُشورُها
إمامُ الهدى كَم من أبٍ أو أخٍ لَهُ وقد كان للأرض العريضَةِ نُورُها (٢)

ومع العبادات تنتشر الإشارات إلى الشعائر الدينية فى كثير من مدائح

(١) ديوان الفرزدق : ٣٣٧/١ . المشعر : هو المشعر الحرام ، من مناسك الحج فى مزدلفة . الصقوب : جمع صقب وهو العمود الأطول فى وسط البيت . العارض : المطر . المثعنجر : الشديد الانهمار .

(٢) ديوان الفرزدق : ٣٦٣/١ .

الشعراء ، يستوى فى ذلك شعراء الخلافة وشعراء الأحزاب ، كما يستوى فيه أيضا الشعراء الفحول وغير الفحول ، فعند ابن قيس الرقيات - مثلا - نرى هذه الإشارة إلى شعائر الحج ومناسكه فى إحدى مدائحه لمصعب بن الزبير :

وأرْعَنَ قَدع جَرَرْتَ إلىَ عَدُوٍّ　　يُزَيِّنُهُ التَّـــأوُّهُ والصَّـــهِيلُ
كأنَّ زُهـــاءَهُ لِلّهِ حُـــــجٌّ　　توافَى مِنْهُمُ بِمِنىً حُلُولُ (١)

وعند جرير - مثلا آخر - فى إحدى مدائحه ليزيد بن عبد الملك نراه يذكر عبد الله بن عامر صاحب حياض عرفات الذى كان يحمل الحجيج إليها من منى :

زانَ المنابـرَ واخـتـالَتْ بمُنْتَجَبٍ　　مُثَبَّتٍ بـكـتـابِ الله منصـــورِ
فى آل حرب وفى الأعيَاص مَنْبَتُهُ　　هُمْ وَرَثُوكَ بـنـاءً عـالـىَ السُّورِ
يستغفرون لـعـبـدِ الله إذْ نَزَلـوا　　بالحَـوضْ منـزل إهْـلالٍ وتَكْبِيرِ
يكفى الخـلـيفـةَ أن الله فضَّـلـهُ　　عزمٌ وثيقٌ وعقدٌ غـيـرُ تَـغْـريـرِ
قد أخرجَ الله قَسْراً مِـن مَعَاقلهم　　أهلَ الحُصون وأصحابَ المطاميرِ
كم مِنْ عـدو فجذَّ اللهُ دابِرَهُـم　　كادُوا بمكرهم فـارتـدَّ فـى بـورِ
وكان نصراً مِـن الرحـمـن قـدَّرَه　　والله ربُّـــك ذومُلْكٍ وتقْدِيرِ (٢)

وفى مدحه هشام بن عبد الملك نراه يمدحه وهو يتقدم المسلمين فى مواسم الحج فيقول :

وأنت إذا نظرتَ إلى هشامٍ　　عرفتَ نجارَ مُنْتَجَبٍ كَـريـمِ
ولى الحق حين تَوءُمُّ حـجـاً　　صفوفاً بين زمزمَ والحطيمِ (٣)

---

(١) ديوان ابن قيس الرقيات ص١٣٤ . الأرعن : يريد به الجيش الجرار . والحلول : المقيمون .
(٢) ديوان جرير ك ١٤٨/١ .
(٣) المصدر السابق ك ٢١٩/١ . الحج : يريد به الناس .

فهو يركز الأصالة فى شخص هشام من خلال نسبه الكريم فى أسرته العريقة ، وهى أصالة تؤكدها ولايته أمور المسلمين الدينية والدنيوية ومنها إمامته لهم فى المشاعر المقدسة

وتوشك الشعائر الإسلامية أن تصبح معيارا مطلقا فى تفضيل الممدوح ، ما تعلق منها بالحج كما ظهر فى الأبيات السابقة ، أو ما ارتبط منها بالفرائض الأخرى . وفى إحدى مدائح جرير نراه يصور صعود ممدوحه المنبر مظهرا إسلاميا يرفع من مكانته ، ويؤكد إمامته للأمة ، وقيامه فيها واعظاً وخطيبا ، وداعيا إلى دين الله الذى أصبح مسئولا عنه مسئولية كل راع عن رعيته :

آباؤكَ المُتَخيرونَ أولو النُّهى ... رفعُوا بناءك بـالـيفـاعِ المرقَـبِ

تَنْدَى أكفُّكم بخيرٍ فـاضـلٍ ... قدْماً إذا يبسـت أكـفُّ الخُيَّـبِ

زينُ المنابر حين تعلُو منـبراً ... وإذا ركِبْتَ فأنتَ زَيْنُ الموكِبِ (١)

فهو يجمع فى خيط واضح عناصر الصورة وجزئياتها ، فمن الأصالة فى النسب والانتماء إلى قوم اختارهم الله لقيادة الأمة وخلافة المسلمين لما تمتعوا به من عقل وحكمة رفعوا من خلالها بناء الإسلام ، إلى قيامهم بدورهم الرائد فى نصح الأمة وقدوتها وحملها على اتباع طريق الدين . إلى قدرتهم على حماية الدولة حين التقت فى أشخاصهم الحكمة مع الشجاعة . وتصبح الشعائر رمزا من رموز الأصالة الدينية فهى الوجه المباشر لتلك الأصالة ، وهى التى تترجم موقف الخليفة أو الممدوح إلى سلوك عملى يتبنى فيه الدفاع عن قضايا العقيدة من مثل ما نظم جرير فى قوله :

إن الـذى حـرَمَ المكـارَم تغلبًا ... جعل النبُّوةَ والخـلافَةَ فـينا

هل تملكون من المشاعر مَشْعَراً ... أو تشهدون مع الأذان أذينا

---

(١) ديوان جرير : ٢٤٧/١ - اليفاع : ما ارتفع من الأرض . والمرقب كالمرقبة : المكان العالى المشرف على ما حوله .

هذا ابنُ عميٍّ في دِمَشْقَ خليفةٌ     لو شئت ساقكُم إليَّ قَطِينَا (١)

فيصبح الموقف مطروحا من خلال السلب أو الايجاب فى موقفى المدح والفخر أو الهجاء وهذا ينتهى بنا إلى تسجيل أن العقيدة الإسلامية كانت مقوما أساسيا فى بناء شخصيات الشعراء وممدوحيهم ، فالشاعر يصدر عما هو مؤمن به من ناحية ، وعما يرضى الخليفة من ناحية أخرى ، فى الوقت الذى ينتظر فيه ممدوحه منه ما يشبع رغبته فى الدعاية له ، وتضخيم مكانته من المنظور الدينى أيضا . ومن هنا تبدو أهمية دور الشعائر الدينية حين ترد فى شعرهم بهذا الكم المتراكم ، لأنها تكمل دائرة الفضيلة الدينية بمدلولاتها الجديدة التى تنطلق من هذا المنظور الدينى قبل أى منظور آخر . ولا نكاد نستثنى - فى هذا المجال - من كبار الشعراء إلا الأخطل الذى يبدو أقل تأثرا منهم باستغلال هذه الشعائر فى شعره ، فلا يصادفنا فى شعره ما غصَّت به دواوين شعراء العصر من تكرار الحديث عن الشعائر أو الاستشهاد بها ، وقد رأيناه يحاول مع بعض التيارات أن يستوحيها ، وظهر تأثره واستيعابه لها فى طائفة من مدائحه ، ولكن ظلت الشعائر نادرة الورود عنده ، الأمر الذى لا يكاد يفهم إلا من منظور نصرانيته ، فإذا كان قد عرف الصلاة وأركانها أو الصيام أو غيرهما من شعائر الدين الإسلامى ، فإنه - على الرغم من ذلك - لم يقم بأى شعيرة منها ، ولم يدخل - بطبيعة الحال - البيت الحرام ، ولذا ظل له تميزه السلبى فى هذا الاتجاه وإن كان هذا التميز قد ازداد وضوحا حين يسقط عليه قدرا من التعويض النفسى ، فيطرح فى حديثه - أحيانا - بعض المؤشرات الدينية التى تلمح إلى نصرانيته ، من مثل ما ورد فى إشارته إلى الأديرة وما فيها من تماثيل وصور فى قوله :

يُروِى العطاشَ لها عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ     فى جِـيدِ آدَمَ زَانَـتْـهُ التَّهَاوِيـلُ
حَلْيٌ يَشُبُّ بـيـاضَ النَّحْرِ واقِدُهُ     كمَا تُصَوَّرُ فى الدَّيْرِ التَّمَاثِيلُ (٢)

---

(١) ديوان جرير : ٣٨٧/١ . الأذين : هو الأذان للصلاة أو هو المؤذن . والقطين : العبيد .
(٢) ديوان الأخطل : ٥٦/١ . الآدم هنا الظبى الذى أشرب لونه بياضا . والتهاويل أنواع الزينة والحلى . ويشب : أى يظهر جماله ويزيد حسنه .

على أنه هذا الموقف لا يعنى أن الأخطل قد أصبح داعية للنصرانية ، ولكنه كشف - فى قليل جدا من الأحيان - عن حسى المسيحية فى نفسه مع شدة الحرص والحذر ، ولذلك كان الأكثر سلامة له أن يصوغه من خلال الحس الإسلامى ، ولذلك نراه يزاوج أحيانا بينهما ، على نحو ما نرى فى هذه الصورة التى استمد ألوانها من هذا الحس الدينى المزدوج : الرهبان فى صوامعهم والحجيج فى طريقهم إلى بيت الله الحرام ، النصارى فى أعيادهم ، والمسلمين فى أيام الجمعة :

إنىّ وربِّ النَّصارى عندَ عيدهِمِ ... والمُسْلمينَ إذا ماضَمَّها الجُمَعُ

وربِّ كلِّ حَبِيسٍ فوقَ صَوْمَعَةٍ ... يُمْسى ولاهَمُّهُ الدُّنْيا ولا الطَّمَعُ

والمُلْبِدين علىَ خُوصٍ مُخَدَّمَةٍ ... قَدْ بَانَ فيهنَّ من طولِ السُّرَى خَضَعُ

حثُّوا الرَّواحلَ مَشْدُوداً حقائبُها ... من شَأْنِ رُكْبَانها الحاجاتُ والسَّرَعُ

لقد مَدَحْتُ قُرَيْشاً واستَغَثْتُ بهم ... إذ ما أَنَامُ إذا ما صُحْبَتى هَجَعُوا (١)

وما من شك فى أن الظاهرة قد وجدت سبيلها عند كل الشعراء ، المسلمين منهم والنصارى ، كما أنها انتشرت عن كل شعراء الأحزاب الإسلامية ، فهى وسيلة دفاعية إقناعية يُحَمِّلها كل حزب مدلولا دينيا حتى يقنع الجماهير بحقه فى الخلافة . وإذا كان هذا قد حدث فى شعر الأحزاب ، فمن الطبيعى أن يوجد له معادل إسلامى عند شعراء الحزب الحاكم ، وإذا كان شعراء الأحزاب قد سلكوا سبيل الجهاد والكفاح ، فإن شعراء الحزب الحاكم لم يكونوا فى حاجة إلى هذا الأسلوب من الكفاح والجهاد ، لأنهم لا يسعون للسلطة ، فهى فى أيديهم بالفعل ، وإنما يتركز سعيهم فى تأكيدها على ألسنة شعرائهم . ومن هنا

---

(١) المصدر السابق : ٣٦٣/١ . الخوص : التى غارت أعينها من الإعيا . المخدمة : التى شدت أرساغها بالخدمة وهى سير غليظ مثل الحلقة تشد إليه سرائح نعلها . والخضع فى الإبل : تطامن أعناقها . والسرع : السرعة .

يصبح الاستشهاد والرغبة فيه أمرا غير وارد أصلاً ، بل يصبح الموقف متركزا فى شخص الخليفة إذ يبدو رجل دين ودولة ، قادرا على إجادة التدبير السياسى للحكم ، ومحققا المثل الأعلى والقدوة الطيبة لرعاياه من خلال العبادات وأداء الفرائض وإقامة الشعائر . ولذلك تبدو لوحات المدح وقد جمعت بين القيادة والعبادة ، مثل ما يذهب إليه جرير فى هذه الأبيات التى يمدح بها خالد بن عبد الله ، ويتشفع فيها إليه فى الفرزدق :

حَمَيْتَ ثُغُورَ المسلمين فَـلـمْ تُضعْ ... وما زِلت رأساً قائداً وابنَ قَـــائـــد
فإنك قد أعْطيتَ نظرا علىَ العدا ... ولقِّيتَ صَبْراً واحتسابَ المُجَـاهِـــــد
بَنَيْتَ المَنَار المُسْتَنيرَ عَلَى الهُـــدَى ... فأصبحتَ نُوراً ضوؤه غيرُ خَامِدِ (١)

وكأن نجاح القائد فى قيادته لم يكن إلا نتيجة طبيعية لتمسكه بالشعائر . بل إن تبنى قضايا الدين والدفاع عنه تتمثل فى قدرة الخليفة على حماية الشعائر والدفاع عن الأماكن المقدسة ، من مثل ما يوجزه جرير بشكل صريح فى قوله :

عن المِنْبَر الشرقىّ زَادَتْ رِمَاحُنَا ... وعَنْ حرمة الأركان يُرمْىَ حَطيمُها (٢)

* * *

---

(١) ديوان جرير : ٦٠٦/٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٨٦/٢ .

# (٥)
# صيغ القَسَم الإسلامى

ويمتد تيار الصورة الدينية ، ويزداد تأثيره ، تتشعب عند شعراء العصر أبعاده ، ويظهر التيار الإسلامى واضحا فى كثير من أشكاله . فبالإضافة إلى ما رأيناه من مظاهر هذا التيار ظهرت ملامح أخرى منه عند الشعراء ، وكانت صيغ القسم والدعاء من أكثر هذه الصور انتشاراً عندهم .

وأول ما يلفت النظر فى صيغ القسم تحوُّلها إلى الأماكن المقدسة والشعائر الإسلامية لتكون بديلا للقسم التقليدى الذى تعلق بالوثن أو بالذات أو بالآباء فقد وجد الشاعر الأموى للأماكن المقدسة موضعا فى شعره ، وهو ما تطرحه الصور الكثيرة التى نراها فى شعرهم ، والتى أداروها حول شعائر الحج المقدسة ومناسكه ، يتخذون منها الألوان الفنية التى يشكلون منها هذه الصور التى راحوا ينشرونها فى مدائحهم ، كما راحوا ينشرونها فى موضوعات شعرهم الأخرى ، أحيانا بشكل مركز ، وأحيانا مفصَّل . يقول الفرزدق مُركِّزا ألوان صورته :

حلفْتُ بما حجَّتْ قريش ونَحَّرَتْ ... غداةَ مَضىَ العشــرُ المُجَلَّلةُ الهُدْلاَ
لَقدْ أدْرَكَتْ كَفَّاكَ نَفْسِىَ بَعْدَما ... هَوَيْتُ ولَمْ تُثْبِتْ بها قَدَمٌ نَعْلاَ (١)

ويقول مرة أخرى بشكل أكثر تفصيلا :

فإنى والذى حجَّتْ قُــرَيْشٌ ... لكعبته وماضــمَّتْ إلاَلٌ
وإنىِّ حافِظٌ فاحْفَظْ يُمينى ... بمكةَ حيثُ ألقيت الرِّحالُ

---

(١) ديوان الفرزدق : ١٢٨/٢ . والهدل : الإبل المسترخية المشافر . والمجللة : التى عليها جلالها وهى الأكسية التى تغطى ظهورها . ويريد بالعشر التى مضت العشر الأوائل من ذى الحجة .

لترتحلنْ إليكَ ببطنِ جَمْعٍ    قوافٍ تحتَها النُّوقُ العجال (١)

ويقول مرة غيرهما ناظراً إلى المشهد الذى يرسمه من زاوية أخرى ، تاركا من ورائه عرفات ومزدلفة ، متجها نحو الكعبة حيث الحطيم وزمزم :

إنى حلفت برافعينَ أكُفَّهُم    بَيْن « الحَطيم » وبين حوضَىْ « زَمْزم »
لتأتينَّكَ مِدْحَــةٌ مَشْهُورَةٌ    غراءُ يَعْرِفُهــا رِفَـــاقُ المَوْسِـــمِ (٢)

وكثيرة عنده أمثال هذه الصور التى يقسم فيها بشعائر الحج ومناسكه ، وكثيرة عنده أيضا صور القسم بالله تعالى وإدخال الشعائر جزءا فيها ، مؤكدا قسمه من خلال إسناده إلى الله تعالى ، كما فى قوله :

حلفت بربِّ الراقصــاتِ إلىَ منىً    يَقِينَ نَــهاراً دامـيــاتِ المنَاسِـمِ
عليهنَّ شُعْثٌ ما اتَّقوا مِنْ وَدِيقَةٍ    إذا مالتَظَتْ شَهْباوُءها بالعَمَائمِ (٣)

ونرى مثلاً آخر لهذه الصورة من القسم عنده فى هذه الأبيات من قصيدة له يمدح بها الحجاج :

فإنى والذى نَحَرتْ قـــريـشٌ    لهُ بمنىً وأضْـمَـرتِ الـرِّكَــابــا
إليه ملبِّدين وهُـــنَّ خُـــوصٌ    ليَسْتَلِموا الأواسِـىَ والحِـجَـابــا
لقدْ أصبَحْتُ منكَ علىَّ فَضْلٌ    كفَضْلِ الغَيْثِ ينفَعُ مَنْ أصَابا (٤)

وأحيانا ينتشر القسم عنده أكثر من موضع من القصيدة ، فإذا هو يفرض نفسه

---

(١) ديوان الفرزدق : ١٣٥/٢ . وألال ( بكسر الهمزة وفتحها ) : جبل بعرفات أو جبل رمل بها . وجمع ( بدون آل ) : هى مزدلفة .

(٢) نفسه : ٢٠٢/٢ . والحطيم : موضع فى البيت الحرام .

(٣) نفسه : ٣١٦/٢ . الوديقة : الهاجرة .

(٤) نفسه : ٨٣/١ . الخوص : الإبل التى غارت عيونها من مشقة الرحلة . والأواسى : جمع آسية وهى الدعامة أو السارية ، يريد سوارى البيت الحرام وأعمدته .

فى المقدمة والخاتمة معا ، فيبدأ القصيدة مقسما ويختمها مقسما أيضا ، على نحو ما نرى فى هذه القصيدة التى يقول فى مطلعها :

إنى حلفت برب البدن مشعرة      وما بجمع من الركبان والظعن

حتى إذا ما انتهى إلى خاتمتها عاد إلى القسم مرة أخرى ، وكأنه يطوقها بين المقدمة والخاتمة بصيغتَىْ قسم :

لا والذى هو بالإسلام أكرمَنا      وجاعلُ الميْتِ بعد الموتْ فى الجَنَن
ما كان يَبْنى بنُو الديَّان مكرُمَةً      ولم تَكُنْ لبَنى الدَّيَّان من حَسَنِ (١)

وأحيانا تتحول صورة القسم عنده إلى لوحة فنية تتعدد فيها التفاصيل ، وتتوزع الجزئيات على عدد من الأبيات كما نرى فى هذه اللوحة التى رسمها فى إحدى مدائحه :

إنىِّ حَلَفْتُ ولم أَحْلِفْ عَلَى فَنَدِ      فِنَاءَ بيتٍ من السَّاعِينَ مَعْمُورِ
فى أكبر الحَجِّ حافٍ غيرَ مُنْتَعِلٍ      مِنْ حَالقٍ مُحْرِمٍ بالحَجِّ مَصْبُور
بالباعث الوارثِ الأموات قد ضمِنَتْ      إياهُمُ الأرضُ بالدَّهْر الدَّهَارير
إذَا يثُورُونَ أفواجا كأنَّهُمُ      جَرَادُ ريحٍ من الأجْدَاِ مَنْشُورِ (٢)

واللوحة هنا غنية بألوانها المختلفة ، نرى فيها صورة البيت المعمور ، والحجاج يسعون فى فنائه يؤدون شعيرة الطواف ، وقد لبسوا ملابس الإحرام ، ونرى فيها صورة يوم البعث حين يأذن الله به فيخرج الأموات من قبورهم التى طال مكثهم فيها دهورا طويلة أفواجا بعد أفواج كأنهم - كما يصورهم القران الكريم - ﴿ جراد منتشر ﴾ (٣) ، فالفرزدق لم يقنع فى لوحته الفنية بلون دينى

(١) ديوان الفرزدق : ٢/٣٤٦ .

(٢) ديوان الفرزدق : ١/٢١٣-٢١٤. الفند:الكذب .المصبور: يريد به الذى حبس نفسه على الحج .

(٣) ﴿ يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشر ﴾ - من الاية ٧ سورة القمر .

واحد وإنما نشر فيها أكثر من لون ، متخذا من شعائر الحج مرة ومن آيات القرآن الكريم مرة أخرى ، مادة يلونها بها .

وتتكرر أمثال هذه المشاهد عند الأخطل ، وبها تكتمل الدلالة على قربه من حس المسلمين الديني بذكر هذه الأماكن المقدسة عندهم ، من مثل قوله في إحدى مدائحه :

إنيّ حَلفْتُ بربِّ الراقصات وما     أضْحَى بمكةَ من حُجْبٍ وأسْتَارِ
وبالهَدِيِّ إذا احْمَرتْ مذَارِعُـها     في يَوْم نُسْكٍ وتَشْرِيقٍ وتَنْحَارِ
وما بزمزَم من شُمْـطٍ مُحَلِّقَـةٍ     وما بيثربَ مِـن عُـوْنٍ وأبْكَارِ
لأجْأتْني قُريشٌ خـائـفاً وَجِـلاً     وموّلتْني قريشٌ بـعدَ إقْتَارِ (١)

وواضح أنه يتعمد الإطالة والتفصيل ليؤكد علمه بهذه المناسك الإسلامية وما يمارسه المسلمون فيها من شعائر . ولكنه في مواضع أخرى من مدائحه نراه يكتفي ببعض العناصر الأساسية في الصورة ، وتكاد هذه العناصر تتبلور في كثير من الأحيان حول قداسة الكعبة لما لها من وقع ديني في نفوس المسلمين ، من مثل قوله في مدح الوليد بن عبد الملك :

وقد حلفْتُ يميناً غـيرَ كـاذِبَةٍ     باللّهِ ربِّ سُتُور البيت ذي الحُـجُبِ
وكلِّ مُوفٍ بنذر كانَ يَحْمِلُهُ     مُضَرَّجٍ بدمـــاءِ البُدْنِ مُخْـتَـضِبِ
إنَ الوليد أمينَ اللّه أنقَذَنـي     وكان حِصْناً إلى مَنْجَاته هَرَبِي (٢)

أو قوله في مدح الوليد أيضا :

حلفت بمن تساقُ له المَطايـا     ومن حلّـت بكعبـته النُّـذُور
لقد ولدَتْ جذيمة من قريش     فتاها حين تَحْزبُها الأمُور (٣)

---

(١) ديوان الأخطل : ١/١٧١ - ١٧٢ . والمذارع : قوائم الدواب .
(٢) نفسه : ١/٢٤٤ البدن بدنه وهي ما يهدى إلى مكة فينحر فيها .
(٣) نفسه : ١/٢٣٠ . جذيمة : من عبس ، وأم الوليد من جذيمة . تحزبها : تصيبها وتشتد عليها .

ولسنا فى حاجة هنا إلى معاودة تأكيد أن الأخطل إنما اتخذ من قَسَمه بهذا الشكل صيغة تقليدية يرددها ويجارى من خلالها شعراء العصر وليست لها دلالات واقعية فى حياته أو عقيدته ، بدليل ما سبق أن رأيناه عنده من سلبية التعرض للشعائر ذاتها ، ولكنه آثر أن يضرب بسهم فى القسم فتكررت الصور بهذا الشكل المفصل حينا والموجز فى معظم الأحيان ، ولكن يظل حجمها محدوداً بالقياس إلى الشعراء المسلمين . ولعل ذلك هو الذى دفعه فى بعض مواضع من شعره إلى ذلك الحس الدينى العام الذى لا يرتبط بالحس الإسلامى وحده ، والذى نرى مثلا له فى هذه الصورة التى تطل من ورائها الديانات السماوية الثلاث : اليهودية ممثلة فى موسى عليه السلام ، والمسيحية ممثلة فى رهبانها بمسوحهم المميزة لهم ، والإسلام ممثلا فى بيت الله الحرام ، الكعبة :

ولقد حلفْتُ بربِّ مُوسَى جَاهداً — والبيتِ ذي الحُرُمـاتِ والأسْتَارِ
وبكلِّ مُبْتَهِلٍ عليه مسُوحُـه — دونَ السَّماء مسُبَّحٌ جَنْـهار
لأحبِرَنْ لابنِ الخليفةِ مدحـة — ولأقذفَنَّ بها إلى الأمْصَار (١)

والواقع أن هذا المسلك الفنى قد انتشر عن كل شعراء العصر ، فعند القطامى نجد هذه اللوحة الفنية التى يرسمها فى خاتمة إحدى مدائحه للقسم الذى يختمها به :

إنىِّ حلفْتُ بربِّ من عملتْ لَهُ — خوصُ المطِىِّ بكل خَبْـتٍ سـمَلَقِ
أُدْمٌ تصُان وكانَ أصلُ نجَارِها — شَدْقَمِيَّـة مُـنـذرٍ ومُحَـرِّقِ
لئنِ الجزيرةُ أصبحتْ ممنوعـةً — لودِدْتُ أنْ بـريـةٌ لـم تُخْلَـقِ
وبنوُ أُمية من أرادُوا نَفْعَـهُ — نفعُوا ومن نَصَبُوا له لم يُسْبَقِ (٢)

---

(١) ديوان الأخطل : ٤١٣/٢ . والمسوح هنا لا تحتمل معنى ملابس الإحرام ، لأن الأصل اللغوى جرى على إطلاقها على ثياب الرهبان .

(٢) ديوان القطامى ص ١٠٩ . والخوص : الإبل التى غارت عيونها من شدة الرحلة وإجهاد =

ومع القسم الإسلامى تظل أصداء القديم بارزة فى ذلك التحول من الصيغ التقليدية الموروثة لدى الشعراء منذ العصر الجاهلى ، مثل صيغ « لعمرى » و«لعمرك» و« لعمر أبيك » وغيرها من صيغ وجدت سبيلها إلى شعراء صدر الإسلام وبنى أمية وراثة عن الجاهليين ، مع تحوير الصياغة وتعديلها ، حتى تأخذ وضعها الطبيعى فى الدلالة الدينية ، من مثل قول الأحوص حين ينسب نفس الصيغة إلى « رب الشعائر » فى قوله فى مدح عمر بن عبد العزيز :

ولعمرُ مَنْ حجَّ الحجيجُ لبيتِه     تَهوى بهم قُلُصُ المطـى الذُّمَّل
إنَّ امرأً قد نالَ منك قـرابـة     يبغى منافعَ غيرِها لَمُضَلَّل (١)

وهكذا تحو القسم عند شعراء المدح الأمويين إلى ظاهرة إسلامية تفرض نفسها عليهم ، وهم يجتهدون فى تصويرها أو تقريرها ، مدفوعين إلى ذلك - فى كثير من الأحيان - بحسهم الدينى ، ومتأثرين بانتشاره بين جمهور العصر ، وفى أحيان قليلة - كما رأينا عند الأخطل - قد تصبح المسألة مجرد تنافس أو مباراة مع الشعراء المسلمين ليسجل الشاعر مكانته بارزة بينهم فى قصور الخلافة ، وقد فعل ، إذ صار واحداً من القمم الثلاث التى فرضت نفسها على هذا العصر ، واستقطبت من حولها المجتمع الأدبى فيه .

* * *

= السفر . والخبت : الوادى المنخفض . والسملق : الأرض المقفرة الخالية من النبات . والشدقمية : الإبل الكريمة ، نسبة إلى « شدقم » وهو فحل كان للنعمان بن المنذر ينسب العرب إليه الإبل الكريمة .

(١) ديوان الأحوص ص ١٧١ . القلص : جمع قلوص وهى الناقة الفتية . والذميل : السير السريع اللين . ويشير فى البيت الثانى إلى ما بينه وبين عمر بن عبد العزيز من قرابة .

## (٦)

# صيغ الدعاء الإسلامى

ليس جديدا على شاعر العصر الأموى أن يتخذ الصيغة الدعائية وسيلة مساعدة فى المدح أو الهجا أو الرثاء ، فمع الصورة المبكرة فى القصيدة الجاهلية ينتشر الدعاء بالسقيا على المستوى الطللى والغزلى : سُقْيًا ديار صاحبة الشاعر بعد رحيل قومها ، أو سقيا ديارها إذا كانت مقيمة فيها فى مواقف الغزل والنسيب ، ومثله الدعاء أيضا فى قصيدة المدح من قبيل تسجيل إخلاص الشاعر لمدوحه ، وتأكيد الولاء له ، ومثل ذلك ما نراه فى قصيدة الرثاء حين يصبح الدعاء بالسقيا أيضا نوعا من الاعتزاز الخالص بالمرثى والوفاء له ، وعكس ذلك ما نجده فى الهجاء حين يدعو الشاعر على المهجو سواء أكان فرديا خالصا أم هجاء مزدوجا مع المدح يكمل القصيدة المدحية فى جانبها السلبى وعندها تطرح الصيغ الدعائية بشكل مختلف تماما .

وتبقى لمسألة الدعاء بهذا الشكل المتكرر أهميتها فى كشف الجانب الاقتصادى فى حياة بدو الجاهلية التى تقوم أساسا على انتظار قد يطول لسقوط المطر ، وتوافر المياه ، وقد ترتهن حياة القبيلة كلها من حيث التنقل مو الاستقرار بمكان المياه التى ربما جرت حروبا طويلة بسبب أهميتها كسبب أساسى من أسباب الحياة . وعلى هذا النحو تبدو لصيغ الدعاء بالسقيا خاصة فى انتشارها فى دواوين شعراء الجاهلية تلك الدلالة على عمق إحساس البدوى بالانتصار على الطبيعة من خلال تلك الوسيلة الحيوية ، وليكن هذا الانتصار أملا وأمنية تطرح على محبوبة الشاعر أو ممدوحه أو مرثيه ، أو ليكن فى الجانب السلبى دعاء على مهجوه يحقق له الرغبة فى الانتقام بما يحكم عليه من خلاله بالحرمان من سبب الحياة الأول ، وفقد وسيلة البقاء الأولى .

ولم يكن طبيعيا أن تنقطع الصيغ الدعائية بعد شعراء الجاهلية ، بل لقد

أصبح من الطبيعى أن تتحول عن تلك الصيغة الثابتة التى درج عليها شعراء ما قبل الإسلام وتداولوها ، لتتفق مع روح الدين الجديد الذى يصبح مطلب التغير والتحول لمواكبته أمرا ملحا ومقنعا ، وعلى هذا ظهرت صيغ دعاء جديدة مع ظهور القصيدة الإسلامية الجديدة ، ثم أخذت تنتشر بعد ذلك فى القصيدة الأموية فى كل أجزائها البنائية من مقدمات إلى موضوعات إلى خواتيم ، وفرضت نفسها على الشاعر الأموى من هذا المنظور الإسلامى ، حتى نشرت ظلالها على القصيدة الأموية ودخلت فيها عنصرا بنائيا بارزا .

ومع الصور التطبيقية التى تؤكد هذا الافتراض لتصل به إلى درجة اليقين أو تظل به فى حدود دائرة الظن ، نبدأ معايشة النصوص ، فنجد صيغا كثيرة حكمتها دائرة إيجابية ووجدت مجالها الطبيعى فى قصيدة المدح الأموية ، أو - بتعبير أدق - فى صورة الممدوح فيها ، لأنها كما رأينا من قبل قد تطرح الصورة المناقضة حين تقف من أعداء الممدوح لترسم لهم فى الدائرة السلبية لوحة فنية تكتمل بها قصيدة المدح . فمع صيغ الدعاء الإيجابى نجد الفرزدق يجعل ممدوحه خير المسلمين على الإطلاق :

جزى اللّه خيرَ المسلمين ، وخيرَهم يَدَيْن ، وأغناهم لمَنْ كان أَفْقَرَا
إمامٌ كأَيِّن من إمامٍ عَنى به وشمسٍ وبدرٍ قد أضاءَ فنوَّرا (١)

ووجد الأخطل أيضا فى الدعاء مجالا طيبا للتبارى مع الشعراء المسلمين ، فكان له باع فيه لا يقل كثيرا عنهم ، وكما أوردوه سلبا وإيجابا جاء عنده أيضا فى نفس التيارين وكان له من التيار الإيجابى قوله يخاطب يزيد بن عبد الملك ، وفيه يمزج دعاءه بما عرفه من القصص الدينى :

جزاكَ ربُّكَ عن مُسْتَفْرَدٍ وَحَدٍ نَفَاهُ عَنْ أَهْلِهِ جُرْمٌ وتَشْرِيدُ
مُسْتَشْرِفٍ قد رَمَاهُ الناسُ كلُّهُمُ كأنَّهُ من سَمُومِ الصَّيْفِ سَفُّودُ

---

(١) ديوان الفرزدق : ٣٤٦/١ .

جزاءَ يوسفَ إحســانــاً ومَغْفِرَةً     أو مثْلَما جُزِيَ هــارونٌ وداودُ
أو مثلَ ما نالَ نوحٌ فى سفينتِه     إذِ استجابَ لنوحٍ وَهْــوَ مَنْجُودُ
أعطاهُ منْ لذّةِ الدُّنْيَا وأسْكَنَــهُ     فى جنّةٍ نعمةٌ فيها وتَخْليدُ (١)

ومثل هذا قوله فى صورة أكثر إيجازا :

جزىَ اللّهُ بشراً عن قَذُوفٍ بنَفْسِه     علىَ الهَوْلِ ما يَنْفَكُّ تُرْمَى مَقَاتِلُهْ
جزاءَ امرىءٍ أفضى إلى اللهِ قلبُه     بتوبتِه فانْحَلَّ عــنـه أثَــاقِلُهْ (٢)

وربما كان تأخير موضع الدعاء فى القصيدة خضوعا لمنطقية الأشياء وترتيبها أكثر من أى اعتبار أخر ، وكأن الشاعر يتوج به ما يرسمه فى شخص ممدوحه ، أو هو – بعبارة أخرى – أكثر دقة نتيجة لمقدمات كثيرة قد يستطرد فيها ويطيل ليكون التتويج المنطقى لها من خلال تلك الصيغ الدعائية .

وربما قفز الشاعر « بالصيغة الدعائية » ليتخذ منها استهلالا لقصيدته ، وفى هذا يبدو كأنما قدم النتيجة على المقدمات ، أو كأنه يبرز – منذ البداية – ثقته فى ممدوحه من أن تقديم الصيغة الدعائية له كنتيجة لابد أن سيعقبها مقدمات من جنسها تؤكدها وتثبتها . يقول القطامى فى مدح بنى دارم مستهلا قصيدته بالدعاء :

جزىَ اللّه خيراً والجزاءُ بكفّه     بنى دارمٍ عن كلِّ جانٍ وجارمِ (٣)

وبعد هذا يبدأ فى التفصيل بعد الإجمال ، أو عرض المقدمات بعد النتيجة ، فيقول :

---

(١) ديوان الأخطل : ٩٧/١ . السموم : ريح حارة . السفود : حديدة يشوى بها اللحم . المنجد : المكروب .

(٢) ديوان الأخطل : ٣٤٨/١ – ٣٤٩ . الآثاقل : الأحمال الثقال ، استعارها للذنوب .

(٣) ديوان القطامى ص ١٧٩ .

هُمْ حَمَلوا رحلى وأدَّوا أمانتى     إلىَّ وردُّوا فىَّ ريشَ القوَادِمِ

وهكذا يصحب الدعاء هذه الصيغة من الاعتراف والشكر ، ليطيل الشاعر بعدها فى تفصيل المبررات التى دفعته إلى هذا الدعاء ، وهى تفاصيل متداولة فى قصيدة المدح العربية ، كما ورثها القطامى عن أجيال متعددة من السلف .

وعند جرير تكثر لوحات الدعاء فى مدائحه ، فهى تصحبها وتسير موازية لها ، وقلّما تخلو مدحة من مدائحه من صيغة دعائية تدعمها وتبرز موقفه من ممدوحه إعجابا به ، وأملا فى بقائه ، ففى مدح يزيد بن عبد الملك يقول قبل ختام القصيدة ، وهو يصوغ موقف ممدوحه من أعدائه :

لقد تركت - فلا نَعْدَمْكَ - إذْ كَفَروا     لابن المُهَلّب عَظْماً غير مَجْبُورِ

وهو يبنى على ذلك خطابه الجرىء لابن المهلب بعد أن اطمأن لهزيمته :

يا ابنَ المُهَلّب إنَّ الناس قد علموا     أن الخلافة للشُمِّ المَغَاوير

وكأن جريراً يأبى - وهو فى هذا الجو الإسلامى - إلا أن يجعله خاتمة قصيدة إسلامية خالصة ، فيسند كل صنائع ممدوحه إلى الله تعالى ، وكأن هذا الإسناد يأتى رد فعل طبيعيا للدعاء ، فيقول مختتما قصيدته :

يكفى الخليفةَ أنَّ الله فضَّلَهُ     عزمٌ وثيقٌ وعقدٌ غيرُ تَغْرير
قد أخرج الله قَسْراً من معاقلهم     أهلُ الحُصون وأصْحَابُ المطامير
كم من عدوٍّ فَجذَّ اللهُ دابرَهم     كادُوا بمكرِهُمُ فارتدَّ فى بُورِ
وكان نصراً من الرحمن قَدَّرَهُ     واللهُ ربُّك ذُو مُلْك وتَقْدير (١)

وقد يتجاوز الشاعر دعاءه للممدوح ، فيصور دعاء الممدوح نفسه ، وكيف يكون لدعائه صداه الدينى فى استجابة الله له ، كما نرى فى قول جرير أيضا :

---

(١) ديوان جرير : ١/١٤٨ .

ودعا الخليفةُ فاستُجيبَ دُعـــاؤه      واللهُ يســـمـــعُ دعـــوةَ الأجْنَادِ
أن يكشفَ الوَصَبَ الذى أمْسَى به      فأجابَ دعوةَ شَاكرٍ محْمَادِ (١)

وأحيانا تتكرر صيغ الدعاء ليحشد الشاعر بينها ما يشاء من حديث عن الخليفة ومواقفه المختلفة ، وكأنما أصبح الدعاء بداية وخاتمة معا ، وبينهما حوار مدحى ، من مثل قول جرير يمدح الوليد بن عبدالملك :

فلما دعـونـا للخــليـفـة ربَّـنَـا      وكان الحَيَا تُزْجَى إلــيـه الضَّعَائفُ
أتتْنَا لك البُشْرَى فقرّتْ عـيُـونُنَـا      ودارتْ على أهْلِ النِّفَاق المَخَـــاوفُ
فأنتَ لربِّ العالـمـين خـليـفـــةٌ      وليٌّ لعـهـد الله بالحـــقِّ عَـــــارفُ
هداكَ الذى يَهدى الخلائفَ للتُّقَـى      وأعْطيتَ نَصْراً لم تَنَلْهُ الخلائفُ (٢)

وأحيانا تتوالى صيغ الدعاء متعاقبة ، وكأن الشاعر يريد أن يحشد فيها كل ما يريده من صور الدعاء للممدوح ، على نحو ما نرى فى هذه الصورة الطريفة من إحدى مدائح جرير فى هشام بن عبد الملك :

ما إنْ تركتَ منَ البلاد مُضلّةً      إلاَّ رفعتَ بــهـا مــنـــاراً للهُـــدَى
أعطيتَ عافيةً ونَصْراً عَـاجلاً      آمينَ ثم وُقيــتَ أسْبَــابَ الـــرَّدَى
الحــمــدُ لله الـــذى أعطـاكمُ      حُسْنَ الصَّنائع والدَّسائع والعُلاَ (٣)

وطالما أن الشاعر يدور فى مدحه فى دائرة دينية فهو لا يجد حرجا فى أن يدعو لممدوحه دعاء أخرويا قد يكون مكانه الطبيعى فى فن الرثاء ، ولكن الجو الدينى هنا لا يجعل الفاصل بيِّنًا بين الموقف الدنيوى والأخروى طالما صدر عن حس دينى واضح فيهما معا ، ولذلك يبدو مبررا قول جرير فى مدح خالد بن

---

(١) المصدر السابق : ٥٠٧/١ . الوصب : المرض . والمحماد : الكثير الحمد ، صيغة مبالغة .

(٢) المصدر نفسه ك ٦٨٦٢ .

(٣) ديوان جرير : ٣٤٤/١ . والدسائع المكارم .

عبد الله القسرى حين يدعو له بأن يكون مع أول من يدخلون الجنة يوم القيامة :

لقد كان داءٌ بالعراق ، فمالقُوا طبيباً شفَى أدْواءَهُم مثْلَ خالد
شفاهُمْ برفْقٍ خالطَ الحِلْمَ والتُّقَى وسيرَةِ مهدىٌّ إلى الحقِّ قاصدِ
فإنّ أميرَ المؤْمنين حباكُمُ بمستبصرٍ فى الدِّين زينِ المسَاجدِ
وإنا لنرجو أن تُرافقَ رُفْقةً يكونونَ للفرْدَوْسِ أولَ وارِد
فإنّ ابن عبد الله قَدْ عُرِفَتْ لَه مواطنُ لاتُخْزِيه عندَ المشَاهدِ (١)

وكذلك قول ابن قيس الرقيات فى سيدين ، أطلقا سراحه من الأسر فى يوم المرج ، فراح يدعو لهما بأن يجزيهما الله عنه خير الجزاء يوم القيامة :

إن امرءاً يرجو وفاءَ لِذمَّةٍ إلى غيرْ عَوْفٍ من سُلَيْمٍ لحَائنُ
جزى اللهُ يوم المرجِ رِعْلاً وقُنْفُذا جزاءً كريماً يوم تُبْلَى البَواطِنُ (٢)

ويبدو أن صيغة الدعاء الإيجابى على هذا النحو قد فرضت نفسها على قصيدة المدح الأموية حين انتشرت على ألسنة أكثر شعراء العصر المكثرين منهم كما رأينا فى النماذج السابقة ، والمقلين أيضا كما نجد - على سبيل المثال - فى قول حارثة بن بدر الغدانى فى مطلع مقطوعة يثنى فيها على أبى الأسود الدؤلى :

جزاكَ إلهُ العَرْشِ خيرَ جَزائِه فقد قُلْتَ معرُوفاً وأوصيتَ كَافيا
أشرتَ بأمر لوْ أشرتَ بغيره لألفيتَنى فيه لرأيكَ عاصيا (٣)

وأيضا فى مطلع مقطوعة أخرى له يمدح بها سعيد بن قيس الهمدانى وكان قد أجاره بعد أن أهدر على بن أبى طالب دمه :

(١) المصدر السابق : ٢/٦٠٤ .

(٢) ديوان ابن قيس الرقيات ص ١٠٦ . وحائن : هالك . ورعل وقنفذهما هذان السيدان اللذان أطلقا سراحه .

(٣) شعراء أمويون : ٢/٣٦٦ .

اللّٰه يجزى سعيدَ الخيرَ نافلةً    أعنى سَعيدَ بن قَيْس قَرم هَمْدانِ
أنْقَذنى مَنْ شَفَا غَبْراءَ مُظلِمَةٍ    لولاَ شفاعَتُهُ أُلبِسْتُ أكفاَنِى (١)

وقد يأخذ الشاعر صيغة السُّقيا الموروثة منذ العصر الجاهلى ، ويضفى عليها جواً إسلاميا حتى لتتراءى كأنها جديدة . ونستطيع أن نرى مثلا لذلك فى هذه الصورة الطريفة التى رسمها ابن قيس الرقيات فى إحدى مدائحه لعبد العزيز بن مَرْوان حيث يقول :

أسْقِى بِهِ اللّٰهُ بَطْنَ طَيْبَةَ فـا    ـرَوْحَاءِ فالأخْشَبَيْنِ فالحَـرَمـا
أرضٌ بها تَنْبُتُ العشيرةُ قَدْ    عِشْنَا وكُنا مِنْ أهلِهَا عَلَمَا (٢)

فهو لا يكتفى بصورة السقيا التى نعرفها فى الشعر الجاهلى ، بل يحيطها بهذا الجو الإسلامى الذى تحمله أسماء الأماكن المقدسة التى تتردد فى البيت الأول ، وما تثيره من ذكريات ومشاعر دينية لها قداستها فى نفوس المسلمين من طيبة الرَّوحاء والأخشبَيْن والحرم ، وفى ظلالها الروحانية تحولت اللوحة كلها إلى سلسلة من المشاهد الإسلامية تمتد عبر الحجاز ما بين مكة والمدينة . ومع ذلك فلم ينس الشاعر ذلك التقليد الفنى القديم الموروث منذ العصر الجاهلى ، فعطف بين هذه الأسماء بحرف الفاء التى وظّفها الشعراء الجاهليون لتعبر عن دلالة نفسية هى هذا التقريب النفسى بين مواضع الذكريات (٣) .

ولعل أطرف صور الدعاء التى نراها عند شعراء هذا العصر هذه الصورة النادرة التى رسمها الأحوص فى قصيدة توجَّه بها إلى عمر بن عبد العزيز يعتب عليه أنه لا يعطى من يمدحونه من الشعراء ، وفيها نرى الأحوص يتخطى

---

(١) المصدر السابق : ٢/٣٦٥ . والقرم يريد به هنا السيد .

(٢) ديوان ابن قيس الرقيات ص ١٥٢ . وطيبة : هى المدينة المنورة . والروحاء : موضع بين الحرمين على ثلاثين أو أربعين ميلا من المدينة . والأخشبان : جبلا مكة أو جبلا منى .

(٣) انظر فى هذه الفكرة الدكتور يوسف خليف : دراسات فى الشعر الجاهلى ص ١٢٧ .١٢٨.

حواجز التاريخ ، ويعود بالزمن إلى عصر النبوة ، فيتوجه فى ختام قصيدته بالصلاة والسلام على رسول الله ﷺ الذى ضرب به المثل حين أعطى كعب بن زهير بردته لما أنشده قصيدته المشهورة « بانت سعاد » :

فإنْ لَمْ يكُنْ للشِّعْرِ عندكَ مَوْضِعٌ ... وإنْ كان مثلَ الدُّرِّ مِن قَولِ قَائل

فإنَّ لنا قُرْبَى ومحضَ مَوَدَّةٍ ... وميراثَ آباءٍ مشَوْا بالمَنَاصِلِ

فذَادُوا عَدُوَّ السِّلْمِ عَنْ عُقْرِ دارِهِم ... وأرْسَوْا عمودَ الدِّين بعدَ تَمايُلِ

فقبلكَ ما أعطَى الهُنَيْدَةَ جِلَّةً ... على الشِّعْرِ كَعْبًا مِن سَديسٍ وَبازِلِ

رسولُ الإلهِ المُصْطَفى بنُبُوَّةٍ ... عليه سلامٌ بالضُّحى والأصَائِلِ (١)

على هذا النحو وردت الصيغة الدعائية متعددة الأشكال ، مختلفة الأنماط ، فعلى مستوى البناء الفنى وردت موزّعة بين جزئيات القصيدة المختلفة ، فهى ترد أحيانا فى حديث الافتتاح ، ومعروف ما هو مطلوب من الشعراء فى افتتاح قصائدهم من ألا يكون قبيحا فى اللفظ أو الصورة أو الدلالة ، ولذلك كان مجىء الصيغ الدعائية فى المقدمات مما استحسنه كثير من الشعراء بناء على اتفاق فى الذوق الفنى بينهم وبين ممدوحيهم وجمهورهم ونقادهم ، هذا بالإضافة إلى محاولة رؤية هذه المقدسات كنتائج اطمأن إليها أصحابها فجاءوا بها تمهيدا لترد بعدها التفاصيل التى تبرر الدعاء .

وفى غير المقدمات احتلت الصيغ الدعائية مواضع أخرى فى القصيدة فوردت فى الموضوع حيث يخلص الشاعر فى تصويره شخصية ممدوحه . وهنا يمثل الدعاء موقفه منه ، واقتناعه بسياسته ، ودوره فى الخلافة وحماية الرعية .

---

(١) ديوان الأحوص ص ١٨٣ . يشير الأحوص فى البيت الثانى إلى ما كان بينه وبين عمر بن عبد العزيز من قرابة . ومحض مودة : أى مودة خالصة . والمناصل : السيوف . والهنيدة : المائة من الإبل . والسديس من الإبل : ما دخل فى السنة الثامنة . والبازل : ما انشق نابه وظهر ، ويكون ذلك فى السنة التاسعة .

وكثيرا ما وردت تلك الصيغ فى خواتيم القصائد لتكون مؤدية دورها النفسى بمجرد الفراغ من القصيدة عند الشاعر وممدوحه أيضا ، فهى مما يستحسن فى الخاتمة كما حدث فى المقدمة .

وكذلك ظهر من عرض الصيغ الدعائية أنها دارت فى محاور دينية بارزة ، فتجاوزت البعد الجاهلى الذى شاع وانتشر بين الشعراء إلى صيغ إسلامية محضة تمثل تأثير الإسلام فى نفوس الشعراء ، وكيف انطلقوا من هذا التأثير حتى فى أدق تلك الصيغ ، على مستوى البيت أحيانا كثيرة ، وعلى مستوى اللوحات التى يرسمها الشاعر مفصِّلا الدعاء فى بعض الأحيان .

وهكذا يتضح الموقف الفنى للدعاء فى صيغته الإسلامية كصورة من صور التيار الإسلامى الذى دخل فى نسيج القصيدة الأموية ، وشكل فيها خيوطا لامعة ، تتراءى أحيانا ميراثا متطوراً من الرصيد الجاهلى ، وتتراءى أحيانا خيوطا إسلامية خالصة تضيف إلى الرصيد الجاهلى رصيدا إسلاميا جديدا .

* * *

# الباب الثالث

## فى قصيدة الهجاء والنقائض

الفصل الأول : الموقف العام
الفصل الثانى : المؤثرات

# الفصل الأول
## الموقف العام

١ – مدخل : الهجاء والتيار الإسلامى .

٢ – التيار الإسلامى والثلاثة الكبار .

٣ – الرصيد الإسلامى .

٤ – المضمون الجديد وتقريره .

٥ – الحِسّ الإسلامى وقضية الفحش والإقذاع .

(١)

## مدخل : الهجاء والتيار الإسلامى

إذا كانت المؤثرات الإسلامية قد وجدت سبيلها إلى القصيدة الأموية فى صورتَيْها المدحية والغزلية ، أو - بمعنى أدق - فى محتواها ، على درجات مختلفة ومستويات متنوعة ، فقد وجدت سبيلها إلى الفن الثالث الذى شغل شعراء العصر إلى حد بعيد ، وإن اختلفت طبيعة هذا التأثير كمًّا ونوعا ، أو - على الأقل - نستطيع أن نفترض هذا بحكم تمايز موضوع الهجاء عن الموقفَيْنَ السابقَيْن اللذين تقبلا كما هائلا وصورا كثيرة من التيار الإسلامى تستطيع أن تشكل معجما خاصا لشعرائهما ، راحوا يستمدون منه كما استمدوا من تراث الجاهلية وحضارة العصر .

وقد يكون طبيعيا - بدايةً - أن نتصور طبيعة التأثير الإسلامى فى موضوع الهجاء أن ينحو بالقصيدة منحىً سلبيا عما درج عليه شعراؤها من الإقذاع والفحش الذى عرفته القصيدة الجاهلية ، والذى ينبغى أن يختفى تماما ، أو يتوارى خلف معانٍ وقيم جديدة يُعَدُّ الإسلام رافدا أساسيا لها ، ويليه التيار الحضارى الذى يهذب النفوس وينأى بها عن خشونة المسلك وبداوة الطريقة كما نعرف عن قصيدة الهجاء الجاهلية .

ولكن ليس لنا أن نعرض تلك الفروض إلا فى صورة ظنية ندخل من خلالها إلى قصائد الشعراء فى هذا الموضوع ، ولنترك التساؤلات والقضية المطروحة للنص لكى يجيب عنها : هل استجاب شعراء العصر لما نتصوره أو أن العكس قد حدث ؟ على أن نضع فى تقديرنا أن عصور الأدب تزداد تعقيدا حين تتعدد فيها مصادر الفن وتتنوع روافد التراث ، فشاعر الجاهلية مشكلته هينة بالقياس لمن يليه ، فثقافته محدودة بالبيئة وما تصوغه الأجيال من فن متشابه إلى حد بعيد ، بينما يقع الشاعر فى عصر صدر الإسلام فى مشكلة أكثر تعقيدا إذ يقع

بين شقى الرحى مع صراع القيم ، لا على المستوى الاجتماعى فحسب ، وإنما على المستوى الفنى أيضا وهذا أخطر بكثير ، فهناك قيم موروثة عن جيل سابق وربما ورثها الشاعر نفسه عن ماضيه الذى اكتمل له فيه فنه فى الجاهلية ، وهناك قيم جديدة يؤمن بها ويقتنع بدورها فى الحياة الجديدة ، ويصبح عليه ضرورة الالتزام بها والدفاع عنها . ومن هنا حاول شعراء العصر الإسلامى الخروج من أزمتهم بتلك المزاوجة التى أجادوا صياغتها بين الشكل التراثى القديم إثباتا للولاء له والانتماء إليه ، وبين المضمون الجديد الذى أخذوه من المعجم الإسلامى تسجيلا لاستحقاقهم الانتماء لهذا الجيل وأداء لواجباتهم تجاه الدعوة ورسولها صلى الله عليه وسلم .

وتزداد الصورة تعقيدا أمام الشاعر الأموى ، لأن الروافد تعددت ، فقد زاد عليها التيار الحضارى الذى أخذ يتدفع فى المجتمع الجديد حين اتسّعت الدولة الإسلامية على حساب أمم أخرى ، وحضارات مجاورة ، يفرض منطق التاريخ عليها أن تتفاعل معها وتتزاوج مع مقوماتها . وهنا يزداد انقسام الشاعر على نفسه ، فبأى من هذه التيارات يأخذ وأيّها يترك ؟ وليس سهلا فى العمل الفنى أن تعرض اللوحة متعددة الملامح جامعة بين مختلف التيارات خاصة إذا تعارضت وتناقضت اتجاهاتها .

وقد رأينا فى دائرة المدح أن الشاعر كان قادرا على تطويع الفن لتلتقى فيه العناصر الثلاثة ، لأن فى المدح من الجوانب الإيجابية ما يمكن أن يضاف إليه بسهولة فيوسع من دائرة الفضيلة من منطلق دينى أو حضارى ، وفى دائرة الغزل استطاع الشاعر أيضا أن يلتقط من التيارات ما يتسق مع الموضوع ، وبدا الموضوع قابلا للعناصر الثلاثية بحكم تقنين العلاقة بين الرجل والمرأة ، وإمكان التعديل فى الصيغ الفاحشة التى ورثها الشعراء من تراث الجاهلية .

أما فى موضوع الهجاء فإن المشكلة تبدو أكثر صعوبة ، وليت الأمر يقف بالشاعر عند محاولة الجمع بين التيار الإسلامى وما سبقه من تراث الجاهلية وما

يعيشه من تيار الحضارة ، بل إن المشكلة تبدو حين يفرض العصر على الشاعر حركة ردة ثقافية تكاد تلزمه بالصورة الجاهلية ، بل بالمحتوى الجاهلى للقصيدة الهجائية ، ذلك أن الدولة الأموية قد حرصت على عروبتها أكثر من حرصها على دينها ، مما ظهر فى تحول الخلافة من خلفاء الرسول الراشدين إلى معاوية بن أبى سفيان ومن ورثه من خلفاء أسرته ، وانتهى بها هذا الحرص إلى تشجيع العودة إلى القديم ، وأوله إحياء العصبية القبلية [1] التى خلَّص الإسلام - أول ما خلص - العرب من أهوالها ، حين حلت محلها روابط روحية نشرت فكرة « الأمة » من خلال مبادىء دينية قوامها التقوى ، وأساسها القرب أو البعد عن الدين . وأمام حركة « الإحياء » على هذا النحو كان ينبغى على الشاعر أن يتوقف طويلا ، وأن يتأمل فنه مرتين : مرة أمام القصيدة الجاهلية التى أتاحت له الظروف السياسية أن يأخذ منها استجابة للحركة الإحيائية ، ومرة أخرى أمام ذلك التيار الإسلامى الذى استوعبه ، ولعله استقر فى نفسه بشكل أكثر عمقا من شعراء صدر الإسلام الذين اعتملت فى نفوسهم صراعات عاتية بين القديم والجديد حتى أخذوا من هذا وذاك .

وكانت نتيجة هذا التأمل من قِبل الشعراء أن حاولوا الجمع فى صخب وضجيج بين متطلبات العصر وبين ما كُمن فى نفوسهم من معالم ذلك التيار الإسلامى ، ولكن الميدان بدا صعبا عليهم لأنه ميدان شر وفحش لا يتقبل الخير بسهولة ، مما قلَّل من حجم المؤثرات الإسلامية عنها فى الموضوعين السابقين . على أن هذا القول لا يعنى أن فن الهجاء قد توقف فى عصر صدر الإسلام ، فقد استمر هذا الفن ، وظهر فيه الشعراء أكثر شراسة وعنفا ، خاصة حين اقتضت منهم الظروف ذلك ردا على شعراء مدرسة الوثن فى مكة . ولعلنا نذكر موقف حسان بن ثابت حين دعاه رسول الله ﷺ إلى الرد على المشركين ودعا له قائلا « اهجم وروح القدس معك » [1] ، ومع هذا كان حريصا - وهو يتصدى

(١) الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) انظر الأغانى : ١٣٧/٤ ، وأيضا : ١٣٨/ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ( دار الكتب ) .

لأبي سفيان بن الحارث - على أن يحمله تبعة المبادأة بالعدوان وعليه إذن أن يتلقى ما يقوله فيه مشيراً إلى ذلك بقوله ، والخطاب فى الفعل الأول لأبى سفيان والثانى لحسان :

هَجَوْتَ محمدا فأَجبْتُ عنه     وعند اللّه فى ذاك الجَزَاءُ

فالشاعر فى هذا العصر يستوحى ما أدبه به الإسلام من قيم ، وهو يضرب هنا مثلين طيبين للسلوك الاجتماعى فى صورته الجديدة ، فهو - من ناحية - لا يبدأ بالمهاجاة ، وهو - من ناحية أخرى - ليس من هواة الفحش ، ولكن هذا لا يمنعه من أن يكون من هواة رد الفحش على أهله الذين بدأوا به ، وهذا من حقه . وعلى هذا اختفى الاقذاع وهتك الأعراض عند هؤلاء الشعراء . كما نجد حسان يتأثر أيضا بأدب الاسلام وتربيته حين يصرح - وهو الشاعر المتكسب فى جاهليته لدى الغساسنة وغيرهم - أمام ممدوحه صلى اللّه عليه وسلم فى هذا الموقف الجلل بأنه ينظم ما ينظمه فيه وهو لا ينتظر منه جزاء ولا عطاء وإنما ينتظر فقط جزاءه من اللّه تعالى .

وعلى هذا الأساس استمرت حركة المد فى قصيدة الهجاء فى « مدرسة المدينة » التى جنّدت شعراءها فى معسكر إسلامى يتبنى الدفاع عن النبى عليه الصلاة والسلام ودعوته ، بل إن قصيدة الهجاء تطورت فى هذا العصر لتضع أصولا لفن النقيضة الأموية ، ولكنه فن مختلف أيضا ، مختلف فى طبيعة الأداء والمعالجة من ناحية ، ومختلف من حيث الوظيفة التى ينتهى إليها من ناحية أخرى . ولعل فى ظهور الفن واستمراره فى هذا العصر ما يزيد الصورة تعقيدا وغموضا أمام شعراء العصر الأموى ، ذلك أن المصادر تتعدد ، وتتشعب معها الاتجاهات ، والعصر - كما رأينا - عصر إحياء للعصبية القبلية ، وعلى هذا نستطيع أن نحدد المعالم الدقيقة التى انتهت إليها النقيضة الإسلامية ثم صورة القصيدة الجاهلية ، ثم نضع التيارات المختلفة أمام الشاعر ، حتى نخرج من الموقف فى جملته بظروف الهجائية أو النقيضة الأموية ثم إمكانية تقبلها التيار الإسلامى وكيف ظهر فيها .

فمن حيث الغاية أو الوظيفة لم تتجاوز النقيضة الإسلامية حدود الدفاع عن النفس والرد على ما يقال من ناحية ، ثم الدعوة إلى الدين من خلال الهجاء بالكفر والإشراك بالله من ناحية أخرى . وقد سدت هذه النقيضة ثغرة هامة فى المجتمع الإسلامى اقتضتها الغزوات المختلفة التى دارت بين المسلمين والمشركين كما اقتضاها أيضا وجود رسول الله ﷺ وصاحبته وقيامهم بالدعوة ومحاولة نشرها ، فكان على الشاعر المسلم أن يتبنى هذا الموقف ، لا من خلال المدح فقط ، بل من خلال الرد على كل صغيرة وكبيرة يمكن أن تقال ضد الرسول أو المسلمين . ومن هنا بدا منطق الهجاء يسير فى هذا الاتجاه الدفاعى الذى تطلّب من الشاعر أيضا أن يمتلك من الأدوات والوسائل ما يحبط به خصمه ويفحمه . ولعل هذا هو ما دعا رسول الله ﷺ إلى أن يحيل حسان على أبى بكر لأنه « أعلم بمثالب قريش » [1] فالغاية إذن دفاعية ولذلك جاءت النقيضة الإسلامية كما صورها الأستاذ أحمد الشايب « قصيرة العمر أو ضرورة وقتية استدعتها المهاجاة بين مكة والمدينة فى ظل الإسلام » [2] . ولعل فى هذا ما يفسر موقف عمر بن الخطاب رضى الله عنه حين نهى الحطيئة عن الهجاء المقذع وافتدى منه أعراض المسلمين . وعلى هذا النحو بدا الهجاء مقيدا فى عصر الإسلام ، ولم يستهدف نفس الوظيفة التى رصدت له فى الجاهلية من « سيرورة قبلية أو بعث الرهبة فى النفوس » [3] ، بل تحدد الموقف فى إطار الدين وما يلزم المدافع عنه من أدوات لإفحام الهاجى البادىء بالعدوان .

ويختلف الموقف اختلافا بينا فى عصر بنى أمية ، إذ نجد أنفسنا أمام شاعرَيْن مسلمين إذا استثنينا الأخطل لنصرانيته ، فالعقيدة واحدة ، والأمر لا يحتمل انتصارا لأحدهما على الآخر من خلالها كما كان بين مدرستى مكة

---

(1) « اذهب إلى أبى بكر فليحدثك حديث القوم وأيامهم وأحسابهم ، ثم اهجهم وجبريل معك » ( الأغانى : ٤/١٣٨ ) . وانظر أحاديث أخرى فى هذا المعنى فى المصدر نفسه ص ٣٩ ، ١٤٠ .

(2) تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ١٧٥ .

(3) المرجع السابق : ص ١٣٢ .

والمدينة ، ومن هنا تنتفى الغاية الدينية تماما فى قصيدة الهجاء ، وكأن فى انتفائها ما فتح الباب على مصراعيه فى تخلى الشعراء عن كثير من القيم المهذبة التى دعا إليها الاسلام ، وكأن عقال الشاعر قد فُكَّ ليعود القهقرى إلى الجاهلية العمياء يستوحى من حياتها الاجتماعية ما نهى عنه النبى وخلفاؤه الراشدون حرصا على وحدة الأمة الاسلامية وعدم تأجيج العصبية القديمة بينها ، وإذا شعراء العصر يأخذون من الصور اللا أخلاقية وما يعف اللسان عن تسجيله ، ويخلعون ثوب الحياء الذى ألبسهم إياه الاسلام ، استجابة منهم لسياسة الدولة الأموية التى ارتضت عودة العصبية الجاهلية ودعت إليها من ناحية ، واستمالة لمشاعر الجمهور العريض الذى يلتف حولهم ، ولا يشغل فراغه سوى التصفيق لهم من ناحية أخرى .

وعلى هذا تحولت وظيفة القصيدة الهجائية إلى وظيفة سياسية واجتماعية ، وهو تحول ضيق المجال أمام منافذ التيار الإسلامى لكى يدخل إليها بنفس الحجم الذى اقتحم به القصيدة المدحية أو الغزلية ، فالشاعر يعود إلى الجاهلية ، ويحرص على انتماءاته العصبية على المستوى القبلى ، وحين يعيِّر نده يعيره بالسلوك الاجتماعى لا فى الحاضر فقط ، ولكن من خلال الماضى القريب والبعيد ، ماضى أبائه وأجداده وقبيلته .

ولعل فى هذا التقديم ما يجعل صدورنا أكثر رحابة فى تقبل تجاوزات شعراء العصر بما لا يتناسب مع الروح الإسلامية ، لأنهم سقطوا ضحايا فى ميدان الصراع بين القديم والجديد ، وكانوا أكثر تشبثا بالقديم إرضاء لذواتهم ، وتسجيلا لفحولتهم ، وتنفيذا لتعليمات عصرهم . ولكن هذا لا ينفى أن نتعرف على قدر طيب من المؤثرات الإسلامية التى فرضت نفسها فرضا على الشعراء وسط هذا الخضم المتجدد من العصبيات الجاهلية .

* * *

## (٢)

# التيار الإسلامى والثلاثة الكبار

على الرغم من ذلك العدد الكبير من الشعراء الذين اشتركوا فى معركة النقائض الأموية [١] التى اتسع نطاقها ، وامتدت الفترة الزمنية التى شغلتها امتدادا طويلا [٢] ، فإن الحقيقة التى يؤكدها تاريخ هذه المعركة وأحداثها أن الذين لمعوا فيها ، ووجهوا حركتها ، واستقطبوا من حولهم الحركة الفنية والنقدية ، وفرضوا أنفسهم عليها من بدايتها حتى نهايتها ، هم الفحول الثلاثة الكبار الذين يعدون بحق القمم الشامخة فى تاريخ الشعر الأموى ، وهم جرير والفرزدق والأخطل . فقد كان هؤلاء الثلاثة الكبار بحق هم أبطال هذه المعركة الذين صمدوا لها فى حين تساقط سائر الشعراء الذين اشتركوا فيها صرعى على امتداد الطريق الطويل الذى سلكته هذه المعركة ، وعلى جنبات الساحة الفسيحة التى شهدت أحداث ووقائع هذه المعركة الهجائية الضخمة .

وليس من شك فى أن هؤلاء الثلاثة الكبار هم الذين أصّلوا أكثر من غيرهم لهذا التيار الاسلامى ليكون عنصرا فعالا ، ولونا بارزا فى هذه النقائض الأموية ، وهى ظاهرة لاحظها الأستاذ أحمد الشايب فى دراسته الرائدة عن «النقائض» حيث سجل أن أول ما يبدو من خصائص النقائض الأموية « ظهور السمات الإسلامية ظهورا أصيلا فيها » [٣] . فهؤلاء الثلاثة الكبار ، أبطال

---

(١) يتردد عدد هؤلاء الشعراء - حسب اختلاف الروايات - ما بين أربعين وثمانين شاعرا . (انظر الأغانى : ١٤/٨ دار الكتب ، ومناقشة الأستاذ الشايب لذلك فى « تاريخ النقائض فى الشعر العربى » الفصل الثالث من الباب الثالث ) .

(٢) استمرت المناقضة بين جرير والفرزدق حوالى خمسين سنة ، وبينه وبين الأخطل قرابة عشرين سنة ( انظر : تاريخ الشعر العربى فى العصر الاسلامى للدكتور يوسف خليف ص ١٥٩ ) .

(٣) تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص٤٠٦ . وانظر أيضا التطور والتجديد فى الشعر الأموى للدكتور شوقى ضيف ص٢٠٩ ، ٢١٠ .

معركة النقائض الأموية ، كانوا هم فحول شعراء هذا العصر الذين لم يصلوا إلى مستوى الفحولة الفنية ، ولم يستقروا فوق قممها الشامخة ، إلا من خلال عبقريتهم التى استطاعت تحقيق موازنة دقيقة بين الأصالة والمعاصرة ، بين «الثابت» من أصول التراث الذى استقر فى أعماقهم نتيجة لاستيعابهم الواسع لنماذجه الفنية مما أكسبهم حسا تراثيا أصيلا ، وبين « المتحول » من روح العصر الجديد الذى قدم لهم فرصة نادرة للتطور والتجديد ، والذى لم يكن هناك بد من التفاعل معه ، والتأثر به ، والصدور عنه ، وإلا سقطوا فوق السفوح نسخا مكررة من صور قديمة .

ومعنى هذا أن هؤلاء الفحول هم الذين أصلوا للقصيدة العربية الجديدة ، وأرسوا تقاليد هذه الموازنة الفنية الدقيقة بين الأصالة والمعاصرة ورسموا لغيرهم من الشعراء منهج التعادل المتوازن بين الثابت والمتحول ، فلم يكن هناك مفر من أن يظهر طرفاً هذه الموازنة ، وحداً هذه المعادلة فى قصائدهم الهجائية كما ظهرت فى فنون شعرهم الأخرى .

والموقف بهذه الصورة يطرح سؤالا لابد من الإجابة عليه قبل أن نمضى إلى النصوص نستكشف حقيقتها ، ونرصد واقعها ، ونسجل ما تقدمه لنا من ظواهر تسجيلا أمينا لنصل من ورائها إلى ما تقدمه لنا من نتائج وأحكام . وهذا السؤال هو : كيف كان موقف هؤلاء الثلاثة الكبار من هذا التيار الإسلامى الذى تأثروا به كما تأثر به كل شعراء العصر فى كل فنونهم الشعرية ؟

وللإجابة عن هذا السؤال لابد أن نلاحظ منذ البداية أن هؤلاء الثلاثة الكبار كانوا يمثلون ثلاثة مستويات دينية متفاوتة تفاوتا أتاح الفرصة لاختلاف مواقفهم من هذا التيار الإسلامى ، واختلاف تأثيره فى شعرهم . وقد كان جرير مسلما صادق الإيمان ، بينما كان الفرزدق مسلما رقيق الإسلام « كثير التحلل من شعائر الدين ، جريئا على حدوده ، منتهكا حرماته »[1] . أما الأخطل فكان - كما نعرف - [illegible]

---

(١) الأستاذ [illegible] ص ٤٠٨ . والدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد [illegible] ص ٦٠ ، ٢١١ ، [illegible] .

ومعنى هذا أن الأبواب كانت مفتحة أمام جرير لينفذ من أيها يشاء إلى صاحبيه حاملا معه ذخيرة ضخمة من المعانى والصور الدينية ، وأن جبهة الشاعرين المسيحى والمسلم الرقيق الإسلام كانت مكشوفة أمام الشاعر المسلم الصادق الإيمان . وأدرك جرير بذكائه هذا الموطن من مواطن الضعف فى الشاعرين ، فنفذ منه ، وراح يستغله استغلالا واسعا ، ويستخرج منه أفكارا وصورا لا حصر لها ، أعانته عليها عبقريته الفذة وموهبته الفنية القديرة . ولذلك كان يقول معبرا فى دقة وصراحة عن موقفه من الأخطل ، وكاشفا عن سر من أسرار تفوقه عليه : « لقد أعنتُ عليه بكفره » (١) .

وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن التيار الإسلامى كان أشد تأثيرا فى جرير ، وأكثر وضوحا فى شعره بالقياس إلى صاحبَيْه . وهى نتيجة قرّرها الأستاذ الشايب من قبل حين لاحظ أن جريرا كان أشد تأثرا بروح الاسلام (٢) . ولكن ليس معنى هذا أن الفرزدق والأخطل كانا بعيدَين عن هذا التأثر ، أو أنهما كانا بمنجاة منه ، فإنّ حكما مثل هذا يلغى تأثير أهم عامل من عوامل تطور المجتمع العربى الجديد ، وهو الإسلام . فمن الحق – كما يقول الأستاذ أحمد الشايب – « أن الأخطل كان مغمورا بهذا المحيط الإسلامى ، فكان يتنفس فيه ، ويتفاعل معه ، حتى ضعفت الصيغة المسيحية فى شعره لولا أبيات نادرة تعد أيضا أثرا عكسيا لهذه الحياة الإسلامية » (٣) . « وليس من المعقول أن تأثير الإسلام وكتابه الكريم ، وهو يأخذ عن هذه اللغة التى هذّبها القرآن ، ويحيا فى بيئة إسلامية تأخذ عليه أقطار دنياه ، يتلاحى مع زملاء مسلمين ، ويعيش فى بلاط الخلفاء الإسلاميين ، ويكاد يكون كزميليْه لولا أصل عقيدته المسيحية » (٤) ، ولكن تأثر الأخطل بالعناصر الإسلامية – كما يلاحظ

---

(١) الأغانى : ٢٩٩/٨ ( دار الكتب ) . وكان عمر بن عبد العزيز يقول : « إن الأخطل ضيق عليه كفره القول ، وإن جريرا وسع عليه إسلامه قوله ( الأغانى : ٣٠٦/٨ ) .

(٢) تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٤٠٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١١ . (٤) المرجع السابق ص ٤١٠ .

الدكتور شوقى ضيف - (١) لم يكن تأثرا مباشرا وإنما كان تأثرا غير مباشر ، حيث كانت هذه العناصر تتسرب إليه من المجتمع الإسلامى الذى يعيش فيه .

وإذا كان هذا شأن الأخطل المسيحى فإن الموقف بالنسبة للفرزدق يصبح واضحا ، ولا يحتاج إلى ما يؤكده ، فقد كان الفرزدق - على الرغم من كل شىء - مسلما ، ويذكر الرواة أنه كان - قبل اشتعال معركة النقائض بينه وبين جرير - قد قيّد نفسه فى بيته ، وحبس نفسه فيه ، ليتفرغ لحفظ القرآن ، استجابة لتوجيه من على بن أبى طالب لأبيه (٢) ، ومن الحق أنه كان يحيا حياة أقرب إلى أن تكون جاهلية ، فقد كان فيه جفاء طبع ، وعنجهية جاهلية ، وميل إلى الحرية وتجاوز الحدود والفخر بهذا كله (٣) ، إلاّ أن هذه الحياة لا يمكن - بأى مقياس من المقاييس - أن تنفصل عن المجتمع العربى الجديد الذى تحول تحت ظل الإسلام إلى مجتمع إسلامى .

ومعنى هذا أن الشعراء الثلاثة الكبار الذين خاضوا غمار معركة النقائض ، وحملوا أعباءها على أكتافهم وبرزوا على امتداد السنين الطويلة التى ظلت هذه المعركة مشتعلة فيها أبطالها ، عاشوا متأثرين جميعا بالتيار الإسلامى الذى كان يتدفع بشدة فى المجتمع الجديد ، غاية ما فى الأمر أنهم تفاوتوا فى درجة هذا التأثر تفاوتا ليس من الصعب تعليله - كما رأينا - فكان جرير أشدهم تأثرا بهذا التيار ، ثم يأتى من بعده الفرزدق ثم الأخطل .

كان جرير أشد الثلاثة توظيفا لهذا التيار الإسلامى فى نقائضه ، وأقدرهم على استغلاله فيها ، وقد استطاع أن يتخذ منه سلاحا يشهره فى وجه صاحبيه وبصفة خاصة فى وجه الأخطل المسيحى ، ثم بدرجة أقل فى وجه الفرزدق . وقد

---

(١) التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٢٣ .

(٢) شرح أبى عبيدة لنقائض جرير والفرزدق : ١١٤/١ ، ١١٥ .

(٣) الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٤٣٧ ، الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٣٣ .

أتاحت له مسيحية الأخطل ، ورقة دين الفرزدق وما عرف عنه من استهتار خلقى واجتراء على المحارم ، فرصة نادرة ليستخرج من هذا العنصر الدينى صورا لا حصر لها ، أعانته موهبته الفنية التى جعلت الشعر يتدفق على لسانه فى سهولة ويسر كأنما « يغرف من بحر » [١] ، كما أعانته عليها قدرته النادرة على التهكم ، واستعداده الفطرى للسخرية . « فلم يكن يدع أى فرصة للإضحاك تفلت منه ، ولم يكن يدع أى ثغرة يستطيع أن ينفذ منها إلى التهكم والسخرية إلا نفذ منها » [٢] .

وكانت النتيجة الطبيعية لهذا أن أشد ما ركز عليه جرير فى نقائضه مع الأخطل ديانته المسيحية ، وموقف قبيلته تغلب من استعصائها على الإسلام ورفضها الدخول فيه [٣] ، فقد مضى فى أكثر من موضع منها « يحمل على المسيحية وينكر شعائرها » [٤] أما الفرزدق فكان أشد ما ركز عليه فى نقائضه معه رقة دينه ، وضعف إيمانه ، وتحلله من شعائره ، وحياته الجاهلية بكل ما تنطوى عليه من تهتك ومجون واستهتار بالقيم الخلقية والمثل الإسلامية العليا [٥] .

* * *

ولنبدأ مع الأخطل وتغلب ، ففى أكثر من موضع من نقائضه معه نراه يركز على المسيحية التى رفضت بسببها الدخول فى الإسلام ، ويستخرج من ورائها صورا عجائبية لا حصر لها ، فنراه مرة يصفهم بأنهم رجس ، وأن أذانهم قرع النواقيس ، وأنهم لا يقرؤون القرآن ولا يودون الحج والعمرة :

---

(١) انظر الأغانى ك ٦١/١١ ، ٧٢/٨ ، ٣١٤ .

(٢) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ١٤٣ .

(٣) الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ١٨٩ .

(٤) الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٢٠٨ .

(٥) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ١٤١ .

رجسٌ يكون إذا صلـــوْا أذانُهــمُ قرعُ النّواقيسِ لايَدْرُونَ مـــا السُّـــوَرُ
تلقىَ الأُخَيْطِلَ فى ركْبٍ مَطارِفُهُمْ برقُ العبَاء ما حَجُوا وما اعتَمروا (١)

ونراه فى القصيدة نفسها يعيرهم بأنهم لم يستجيبوا للإسلام ، وأنهم رفضوا دعوة الرسول إلى الدين الحق ، وآثروا عليه الكفر ، فأغضبوا بهذا رسول الله ومن بعده أبا بكر وعمر ، ومع ذلك فهل يضير رسول الله كفرهم ؟

ما كانَ يُرضى رسولَ الله دينُهـم والطَّيِّبَان أبـــو بكـــــر ولا عـــمــرُ
جاءَ الرسول بدين الحق فانتكثوا وهل يضير رسولَ الله إنْ كفَروا (٢)

وفى موضع آخر نراه يهجوهم بعبادة الصليب وبأنهم كذّبوا برسول الله وبالملائكة ، ويدعو عليهم بأن يقبح الله وجوههم كلما أهل المسلمون بالحج ورفعوا أيديهم بالدعاء فى موسمه المقدس حول بيت الله الحرام :

قَبحَ الإلهُ وجُوهَ تغـلـب كلّما شبحَ الحجيجُ وكبرُوا إهْـــلالا
عبدواْ الصلّيبَ وكذّبوا بمحمدٍ وبجبرَئيل وكذّبوا ميكَالا (٣)

ويعود مرة أخرى إلى هذا المعنى فيهجوهم فى قصيدة أخرى بعبادة الصليب ، وبأنهم لا يجدون وراءه إلا رهبانهم يستنصرون بهم :

نُبِّئْتُ تغلبَ يعبدُون صَليبهم بالرقَّتين إلـى جـنــوب المـاخـــر
يستنصرون بمارِ سرجس وابنه بعد الصَّليب ، ومالهُم من نَاصر (٤)

وتتردد فى نقائض جرير مع الأخطل فكرة نراه يلح عليها إلحاحا شديدا ،

(١) ديوانه : ١٥٧/١ ، ١٥٨ . والبرق : جمع أبرق ، وهو الكساء فيه سواد وبياض .

(٢) ديوانه : ١٥٩/١ .

(٣) ديوانه : ٥٢/١ . شبح الحجيج : رفعوا أيديهم بالدعاء . والإهلال ك رفع الصوت بالتلبية . وجبرئيل وميكال : لغتان فى جبريل وميكائيل عليهما السلام .

(٤) ديوانه : ٣١٢/١ . الرقتان والماخر : أسماء مواضع بديار تغلب بالعراق .

وهى فكرة تتصل بنصرانية تغلب ورفضها الدخول فى الإسلام ، ففى أكثر من موضع من هذه النقائض نرى جريرا يعير الأخطل بالجزية التى فرضت على تغلب فى مقابل عدم إسلامها ، فلولاها لتحولت تغلب كلها غنيمة للمسلمين ، ولأصبح رجالها ونساؤها أسرى وسبايا للجيش الإسلامى ، يقول مرة فى إحدى نقائضه :

لولا الجزَى قُسِمَ السوادُ وتَغْلِبٌ     فى المسلمين فكنتمُ أنْفَالا (١)

ويقول مرة أخرى متسعا بالدائرة ، مضيفا إلى صورته كثيرا من التفاصيل والجزئيات مؤكدا أن ظهور الإسلام كان ذُلاً طويلا لتغلب ، فقد خالفوا سبيل الحق ، وتنكبوا عن طريق الهدى ، ودفعهم عمى قلوبهم وبصائرهم إلى سبل الضلالة ، ولم يجدوا أمامهم إلا الرضى بدفع الجزية خاضعين أذلاء :

فعليكَ جزيةُ مَعْشَرٍ لـمْ يَشْـهَـدُوا     للّه أنّ محـمـداً لـرَسُـولُ

تَبِعوا الضَّلالةَ ناكبينَ عـن الهُـدَى     والتغلبىُّ عَـمِـى الفُـؤادِ ضَلُولُ

يقضى الكتاب على الصَّليبِ وتَغْلِبٍ     ولكلِّ مُنْـزَلِ آيـةٍ تـأويـلُ

إن الخـلافـةَ والنـبوةَ والـهُـدى     رغمٌ لتغلبَ فـى الحـياة طـويلُ

فارقتمُ سُبُلَ النـبـوةِ فـاخـضَـعُـوا     يجزَى الخليفة ، والذليلُ ذليلُ (٢)

ولا يدع جرير نساء تغلب بعيدا عن هجائه بل نراه يلح إلحاحا شديدا على هجائهن بمثل هذه المعانى الدينية ، وكأنه يجد فى ذلك مزيدا من الإذلال والإهانة لتغلب وتتردد فى هجائه لهن المعانى نفسها التى تتردد فى هجائه للقبيلة كلها من اعتناق المسيحية ، والإيمان بالصليب ، وشرب الخمر ، وأكل لحم الخنزير ، ولكن الظاهرة التى تلفت النظر فى هذا الهجاء ظهور عنصر جديد ، هو عنصر الإفحاش والإقذاع ، وقذف الأعراض ، والسب العلنى ، وهو عنصر

---

(١) ديوانه : ٦٥/١ . والسواد / أرض العراق حيث كانت تنزل تغلب . والأنفال : الغنائم .

(٢) ديوانه : ٩٥/١ .

كان جرير يعتمد عليه اعتمادا كبيرا فى إشاعة روح السخرية والفكاهة والإضحاك فى هجائه ، مما كان – بدون شك – يجتذب الجماهير المتحلقة حول الشعراء فى أسواق العراق ، وينتزع الضحك منهم انتزاعا ، يقول فى قصيدة له مستغلا يوم البشر الذى انتصرت فيه قيس على تغلب فى هجاء نساء تغلب والسخرية منهن :

وصَيَّعْتُمُ بالبِشْرِ عــورات نِسْوَةٍ　　تكشَّفَ عَنْــهُنَّ الـعَبَاءُ المُسَيَّحُ
أباَ مَالكٍ مالَتْ برأسِــك نَـشْوَةٌ　　وعرَّدْتَ إذ كَبْشُ الكتـيـبةِ أمْـلَحُ
إِذا ما رأَيْتَ اللِّيتَ مــن تَغلبيةٍ　　فَقُيحٌ ذاكَ اللِّيــت والمُتَــوَشَّـــحُ
ترى مِحْجَراً منها إِذا ما تَنَقَّبَتْ　　قبيحاً ، ومــا تحتَ النِّقَابَيْن أقْبَحُ
ولم تمسَحُ البيتَ العتـيقَ أكُفُّها　　ولكنْ بقُربـان الـصلَّـيب تَـمَسَّحُ
يَقِئْنَ صُبابَاتٍ مــن الخَمْر فَوقها　　صهيرُ خنازير السواد المُمَلَّحُ (١)

وفى قصيدة أخرى يعود إلى نساء تغلب وعبائهن ، ويرسم لهن صورا ساخرة مضحكة ويهجوهن بشرب الخمر ، وبأنهن لا يعرفن الطُّهر ولا استخدام السواك :

لعنَ الإله نُسَيَّةً مــن تَغْلبٍ　　يرفعن من قطَع العَباء خُدورا
الجاعلين لمار سرجس حَجَّهم　　وحجيجُ مكــةَ يكْثر التُّكبيرا
من كل حَنْكَلَةٍ ترىَ جلبابـها　　فَرْواً وتــقـلــب للـعـبـاءَةِ نِيرا

---

(١) ديوانه : ٨٣٩/٢ – ٨٤٠ . المسبح : المخطط ، وفى هجاء جرير لنساء تغلب يتردد كثيرا ذكر العباءات التى كن يلبسنها ، وهو يستغلها استغلالا واسعا فى رسم صور ساخرة منهن . وعرد: جبن وركع على قدميه . وكبش الكتيبة : قائدها . ويريد بقوله أملح أنه يلبس دروع الحديد الرمادية اللون لأن الأملح من الكباش هو الأسود الذى يعلوه بياض فيصير كلون الرماد . والليت : صفحة العنق أو مهوى القرط من العنق . والمحجر : العظام التى تستقر فيها العين ، والصبابات : جمع صبابة وهى البقية . والصهير : المنصهر المذاب ، يريد به شحم الخنازير الذى يستخدمه التغلبيون فى طعامهم .

وكأنّما بصَـق الجَـرادُ بليتها        فالوجهُ لاحَسَناً ولا منَضْورا

لَقيَ الأُخَيْطِلُ أمّـه مخمـورةً        قُبْحاً لذلك شـاربـاً مَخْمُورا

لَمْ يَجْرِ مُذْ خُلِقَتْ على أنْيابها        ماءُ السِّواك ولم تمسَّ طَهُورا

لَقِحَت لأشهبَ بالكُنَاسة داجن        خنزيرةٌ فتوالدا خِـنزيرا (١)

وفى نقيضه أخرى يعود إلى هجاء نساء تغلب بشرب الخمر وأكل لحم الخنزير ويرسم لهن صورة مضحكة وقد اخضرت أسنانهن من شرب الخمر ، واتسعت بطونهن وتضخمت من أكل لحم الخنزير ، ثم يجمع كل صفات القبح الحسى والمعنوى لهن ، ويركزها فى بيت واحد :

من كل مخضَّرة الأنياب تعرُّقَا        لحمُ الخنازير يجرى فوقَهُ السُّكَرُ

نسوانُ تغلب لاحِلْمٌ ولاحَسَـبٌ        ولا جمالٌ ولا دِينٌ ولا خَفَر (٢)

وفي نقيضة أخرى يحوّر نغمة الهجاء ويتجه بها بدلا من أكل لحم الخنازير إلى تربيتهن ، ويضيف إلى صورته لونين جديدين فنساء تغلب يغلقن آذانهن عن سماع القرآن الكريم ، ويرهفنها فى الليل إلى من يدعوهن إلى الريبة والفجور :

والتغلبيةُ حينَ غبَّ غَبيبُها        تهوى مشـافرُها لشرِّ مَشَـافِرِ

صمَّاء عن سُوَرِ الكتابِ وذكرِه        بعد الهُجُوعِ ، سميعةٌ بالصَّافِرِ (١)

على هذه الصورة استطاع أن يوظف العنصر الدينى فى هجائه للأخطل وأن يستغل هذا التيار الإسلامى هذا الاستغلال الواسع ، الذى وصل من ورائه إلى

---

(١) ديوانه : ١/٢٣١ ، ٢٣٢ . الحنكلة : القصيرة الدميمة .

(٢) ديوانه : ١/١٥٩ . تعرقها : ضخم جوفها .

(٣) ديوانه : ١/٣١٦ . غبيبها : أمرها ، ويريد بقوله « حين غب غبيبها » : حين شربت الخمر ويريد بقوله « شر مشافر » : مشافر الخنزير ، ويقول الشراح إنه يصفها وهى تهوى للخنزير تقبله كأنها خنزيرة تقبل خنزيرا . والهجوع : النوم ويريد بالصافر الذى يصفر لها للريبة ويدعوها للفجور.

هذا الحشد الكبير من الصور والمعانى التى كان يحرص عادة على مزجها بالسخرية والتهكم ليضمن التفاف الجماهير من حوله وإعجابهم به وتصفيقهم له فى أسواق العراق التى كانت تنتظر بشغف شديد هذه المباريات الهجائية التى اتخذت منها وسيلة من وسائل التسلية وشغل أوقات الفراغ .

* * *

وأما موقف جرير من الفرزدق فمن الطبيعى أن يكون المجال فيه أضيق ، وأن تكون الفرصة فيه أقل ، فالفرزدق ليس نصرانيا كالأخطل ، ومن هنا فقد جرير أقوى سلاح استطاع أن يستغله فى حملاته على الأخطل ، ولكنه استطاع أن يلتقط خيطا أخر استخدمه ببراعة فائقة ، وراح يجذبه إلى أقصى مداه ، واستطاع جرير حقا أن يصل من ورائه إلى حشد كبير من الصور والمعانى والأفكار الطريفة . فقد كان الفرزدق - كما أشرنا منذ قليل - رقيق الدين ، ضعيف الإيمان ، يحيا حياة أقرب إلى الجاهلية منها إلى الاسلام بكل ما تنطوى عليه من مجون وتهتك واستهتار بالقيم الخلقية ، والمثل الإسلامية العليا .

التقط جرير هذا الخيط ، ومضى يشدُّ البكرة حتى نهايتها ، ووجد أمامه ثغرة استطاع أن ينفذ منها ليهاجم الفرزدق من هذه الناحية الخلقية ، متخذا من الإسلام مقياسا يحاكم به الفرزدق فى سلوكه الخلقى ، مستغلا - على نحو ما فعل مع الأخطل - مقدرته البارعة على السخرية والتهكم والإضحاك ، ففى إحدى نقائضه نراه يهجوه بأنه لا يؤدى الصلاة ، ولا يشهد مع المسلمين صلاة الجماعة فى مساجدهم :

ما كان يشهدُ فى المجامع مَشْهَدا      فيه صلاةُ ذوى التُّقى مَشْهُودا (١)

ويعود مرة أخرى للمعنى نفسه ويضيف إليه ألوانا جديدة ، فالفرزدق لا يؤدى الصلوات ، وهو أيضا لا يؤدى فريضة الحج ، بل إنه - أكثر من ذلك -

---

(١) ديوانه : ١/ ٣٤٠ .

على استعداد لأن يبيع دينه للنصارى ويعتنق دينهم لو أعطوه درهما واحدا :

ألاقبح اللّهُ الفـــرزدقَ كـلـمـّا     أهلَّ مُصَلٍّ للصَّـــلاةِ وكـــبَّـراً
فلا يقرَبَنَّ المروتَيْن ولا الصَّـفَـا     ولا مسجدَ اللّهِ الحرامَ المُطـهَّرا
فإنك لو تُعْطِى الفرزدقَ درْهَمًا     على دينِ نصرانيةٍ لتنَصَّرَا (١)

ويظل جرير يستخرج من هذه الفكرة صورا مختلفة فإذا الفرزدق - وقد لحق بنصارى تغلب - قد راح يسجد معهم للصليب ، وكأنما قد نسى دينه أو انسلخ منه :

وقد لحِقَ الفرزدقَ بالنَّصـــارىَ     لينْصُرَهم ، وليس بـه انتصار
ويسجدُ للصلِّيب مع النصارى     وأفلج سهْمنا ثملنَا الخِيَار (٢)

والفرزدق - مع ذلك - رجس حين يدخل المساجد ، وهو لا يبالى المحرمات ولا يحرص على المقدسات ، لأنه يتخذ أنصاره من نصارى تغلب ، بل يجعلهم رهطه وأهله ، وماذا عند النصارى سوى الحج للصليب ، وتقديم القرابين له ، وأخذ نصيبهم من لحم الخنزير ؟

إنَّ الفرزدق حين يدخل مسجـــداً     رجسٌ فليـــس طـهُـــوره بطَهُور
إن الفرزدقَ لا يبالى مَحْـــرَمًـــا     ودمَ الهَـــدِىِّ بـــأذْرُعٍ ونُحُـــور
رهطُ الفرزدقِ من نصـارىَ تَغْلبٍ     أو يدَّعى كَـــذِبـاً دَعَـــاوةَ زُوُرِ
حُجُّوا الصَّلِيبَ وقرِّبواْ قُرْبانكـم     وخُذُوا نصيبَكُمُ من الخنْزِير (٣)

وفى نقيضه أخرى يعقد موازنة بين قيس التى يحطبُ فى حبلها وبين تغلب

---

(١) ديوانه : ٤٨١/١ .

(٢) ديوانه : ١٣٥/١ . وأفلج سهمنا : أى فاز ، من الفلج وهو الظفر والفوز .

(٣) ديوانه : ٨٥٨/٢ .

التى ينتصر الفرزدق لها ، وتتحول الموازنة عنده إلى موازنة بين المسلمين والنصارى ، يقول له :

فخرتُ بقَيْس وافتخرتَ بتغلب      فسوف ترى أىُّ الفريقَيْن أرْبَحُ
فأماَّ النصارى العابدُون صليبَهم      فخابُوا وأما المسلمُون فأفلحوا (١)

ويستمر جرير فى استخراج هذه الصور البارعة فيعلن أن الفرزدق زار الحجاز فأخزَى قومه عند المشاهد المقدّسة فى مكة والمدينة ، وأنه قضى أيامه بها خبيثا فى دخوله إليها وفى إقامته بها حتى اضطر الخليفة عمر بن عبد العزيز إلى نفيه عنها :

زار الفرزدقُ أهلَ الحجاز      فلم يَحْظَ فيهم ولم يحْمَدِ
وأخزيتَ قومَك عندَ الحَطِيم      وبين البَقيعَيْن والغَرْقَدِ
وجَدْنا الفرزدقَ بالموسمَيْن      خبيثَ المداخل والمشْهَدِ
نفاكَ الأغرُّ ابنُ عبد العزيز      بحقِّك تُنْفَى عن المَسْجِدَ (٢)

ويلتقط جرير خيطا جديدا من قصة نفى عمر بن عبد العزيز للفرزدق لينسج منه صورة أشد تفصيلا فى نقيضه أخرى له يرد بها على الفرزدق ، فالفرزدق فاجر ، هكذا ولدته أمه ، لا يرعى حرمات جاره فلا يأمن جاره له ، ينتهز ظلام الليل ليمارس فجوره ، هكذا كان منذ شبابه المبكر ، وهكذا ظل حتى ودع الشباب واستقبل مرحلة الشيب ، حياته فى بيوت الريبة يسعى فيها خلف كل فاحشة ، ولذلك فإن جرير ينصح أهل المدينة بأن يخرجوه من بينهم لأنه رجس فى إخراجه عن مدينتهم تطهير لها :

لقد ولدَتْ أمُّ الفرزدقِ فَاجراً      وجاءَت بوزْوازٍ قَصيرِ القَوائِمِ

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢٠٦/٢ .

(٢) ديوانه : ٨٤٢/٢ . والحطيم : بمكة ، والبقيعان والفرقد : بالمدينة .

وما كان جارٌ للفـرزدق مسلـمٌ ... ليأمَنَ قِرْداً ليلُهُ غـير نائـم
يوصّلُ حَبْلَيْـه إذا جُـنّ ليـلُـه ... ليَرْقَى إلى جَارَاته بالسّلالـم
أتَيْتَ حُدُودَ الله مُذْ أنتَ يَافِـعٌ ... وشِبْتَ فما ينهَاكَ شَـيْبُ اللّهَازِم
تَتَبَّعُ فى الماخُـور كـلَّ مُـرِيبَـةٍ ... ولسْتَ بأهْلِ المُحْصَنَات الكَرَائـم
هو الرِّجْسُ يا أهلَ المدينة فاحذروا ... مداخلَ رجسٍ بالخبيثات عَالـم
لقد كانَ إخراجُ الـفـرزدقِ عنكـمُ ... طَهُوراً لما بين المُصَلّى وَوَاقِم (١)

ويلح جرير على هذا الجانب الخلقى عند الفرزدق ، ويمده أحيانا إلى قومه جميعا رجالا ونساء بل يمده أيضا إلى المتعاطفين معه من الشعراء :

إن الـفـرزدقَ والبعيثَ وأمَّـه ... وأبا البـعيـثِ لشرُّ مـا استار
إن البعيثَ وعبدَ آل مُقَـاعِـسٍ ... لا يـقـرآن بسُـورَةِ الأحْـبَار
إنّ المواجنَ من بَنَات مُجَاشِـعٍ ... مَأوَى اللُّصـوص وملعَبُ العُـهَّار
وتبيتُ تشربُ عند كل مُقصصٍ ... خضبِ الأنامِـل واكـفِ المِعْـصَارِ
لا تفخرُن فإنّ ديـنَ مُجَـاشِـعٍ ... دينُ المجوسِ تطوفُ حولَ دُوَار (٢)

لقد اتخذ جرير من الإسلام مقياسا مزدوجا يحاكم به الأخطل النصرانى من ناحية ، والفرزدق الرقيق الإسلام من ناحية أخرى ، واستطاع أن يصل من وراء هذا المقياس المزدوج إلى حشد كبير من الصور والمعانى والأفكار الطريفة ، مستهدفا من ورائها كلها أن يجعل من كلا خصميه « أضحوكة بين الناس ، ومادة للسخرية ، وموضوعا للتهكم ، ومجالا للاستهزاء ، ومستهدفا أيضا نيل إعجاب الجمهور به وتجاوبه معه ، واستجابته له بالتصفيق والتهليل » (٣) .

---

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ١٠٢/٢ - ١٠٣ . والوزواز : الخفيف الحركة . وواقم : موضع بالمدينة المنورة .
(٢) النقائض بين جرير والفرزدق : ٤١/٢ - ٤٩ . والأستار : الأربعة ويريد بعبد آل مقاعس : الفرزدق . المقصص : يريد ساقى الخمر الذى قص شعره . ودوار : صنم .
(٣) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ١٥٣ .

## (٣)

## الرصيد الإسلامى بين المقدمات والموضوع

من الواضح أن شكل القصيدة فى مجال الهجاء ظل على صورته التقليدية التى عرفها الفحول أنفسهم فى قصيدة المدح ، مع تعديلات تتناسب مع طبيعة الموقف ، وإن كانت هذه التعديلات تكاد تطرد فى كل الحالات ، فهناك المقدمات الطويلة التى قد يستطرد فيها الشاعر ، وإن كان استطراده فيها يستهدف – بالدرجة الأولى – إظهار براعته وقدراته الفنية ضد خصمه ، ففى هجاء التَّيْم يخصص جرير ربع القصيدة فى هذا الجانب التقليدى من المقدمات الطللية التى ينهج فيها منهج القدماء حتى ليكاد يتقمص شخصية عنترة بن شداد ، فيقول فى نهاية المقدمة :

ولقد ذكرتُك والمطِّى خَواضعٌ     مثل الجُفون ببرُقَتَىْ أرْمَام (١)

وفى بعض الأحيان يقفز الشاعر بأسرع ما يمكن إلى موضوعه ، وكأنه يصرف النظر – أو يكاد – عن المقدمة ، ويكتفى برموز سريعة يشير فيها إلى اعترافه بضرورتها ، كما صنع جرير أيضا فى هجائه بنى مالك بن حنظلة إذ قدّم للقصيدة – وهى فى أربعة وعشرين بيتا – بثلاثة أبيات جمع فيها بين الأطلال والشباب والشيب :

هاجَ الشجونَ بِرَهْبَى رَبْعُ أطْـلالِ     وقد مضى مَــرُّ أحـــوالٍ وأحـــوال

بان الشبابُ وقال الغانـياتُ لـه     أودَى الشبابُ وأودَى عصرُك الخَـالى

قد كنَّ يرهَبْنَ من صَرْمِى مباعدةً     فاليومَ يَهْزَأْنَ من صَرْمِى وإِدْلالى (٢)

---

(١) ديوان جرير : ٥٣٢/٢ . وبرقتا أرمام : موضعان .

(٢) نفسه : ٥٣٧/٢ . ورهبى : اسم مكان .

وبعدها ينتقل إلى موضوعه مباشرة ، وتأتى انتقالته من منظور دينى محض يدعو فيه على مهجوّيه قائلا :

قيسُ البَراجِم شرُّ الخلقِ كلُّهم      أخزاهمُ ربُّ جبريل وميكال

وفى قصائد أخرى استغرقت المقدمة من القصيدة ثلثَيْها تقريبا ، وله فى هجاء التيم أيضا قصيدة أطال فى مقدمتها ، فالتقى فيها الطلل مع النسيب والغزل ، ثم انتقل فجأة ودون تمهيد إلى الموضوع ، فبعد أن أنهى لوحة الطلل قائلا :

قد بدّلت ساكنَ الآرام بعدَهُمْ      والباقرَ الخُنْسَ يبحثنَ المآرينا (١)

ينتقل إلى البيت التالى قائلا :

إن يلتمس عبدُ تَيْمٍ فى مُرَافَعَتى      ربحاً فقد أصبحَ التَّيْمىُّ مَغْبُونَا

ومن الملاحظ أن المقدمات قد طالت عند الفحول حين تعرضوا لصغار الشعراء بهجائهم ، فى الوقت الذى نجدهم فيه يوجزون القول - إلى حد ما - حين يتعرضون بعضهم لبعض ، وربما اكتفى بإشارات متعددة تشير إلى طاقته وقدرته على المزج بين الألوان المختلفة من المقدمات الموروثة ، فيذكر الشاعر مثلا عصر التصابى فى ماضى شبابه وواقع شيبه أو شيب خصمه ، وقد يتعرض للطلل والطيف أيضا ليدخل من هذا المزيج إلى موضوعه ، ومع هذا التعدد فقد لا تستغرق المقدمة خُمس القصيدة أو أقل من ذلك ، كما نجد عند جرير فى هجاء الفرزدق إذ نظم فيه قصيدة بلغت أربعة وخمسين بيتا جعل للمقدمة منها أحد عشر بيتا (٢) ، وأخرى فى اثنين وعشرين بيتا كان نصيب مقدمتها خمسة أبيات (٣) . وهكذا يطرد الموقف عند الكبار ، ولكنهم فى بعض المواقف قد يطيلون على نفس النهج وهم ليسوا فى المواجهة الصريحة بعضهم لبعض ، من

---

(١) ديوان جرير : ٥٤٢/٢ . المآرين : الكنس ، وهى منازل الوحش ، واحدها مئران .

(٢) من قصائد جرير التى ينطبق عليها هذا التصور ق ١٥٣ جـ ٥٤٦/٢ .

(٣) ق ١٥٥ جـ ٥٥٧/٢ .

مثل ما يرد عند جرير أيضا حين ينظم فى هجاء التيم قصيدة من خمسة وأربعين بيتا يقدم لها بتسعة أبيات فقط [1] .

وعلى أية حال فقد استطاع شعراء الهجاء أو النقيضة الأموية أن يتركوا من شعرهم كماً هائلا يمكن توزيعه إلى أنماط فنية مختلفة حسب الشكل الفنى وطبيعة القصيدة والمقطوعة والطول والقصر ، ويبدو أن الفحول فى مواجهة بعضهم بعضا كانوا أكثر حرصا على الإطالة تسجيلا لفحولة كل منهم وقدراته الفنية ، ولعل أطول قصيدة هجائية نلتقى بها عند جرير وفيها يهجو جميع الشعراء ، الأمر الذى يحتاج منه إلى موقف تفصيلى أطال القصيدة إلى هذا الحد ، وفيها التزم بالشكل النمطى الموروث من مقدمة طللية وغزلية إلى رحلة الظعينة إلى لوحات الهجاء المتعددة ، وفى مطلعها يقول :

بانَ الخليطُ برامتَيْن فودَّعُوا ... أو كلما رفَعُوا لبيْنٍ تجْزَع [2]

ومن لوحة الظعينة ينتقل إلى الغزل بكل ملابساته من بخل وهجر ووشاة ورقباء ، ومنه إلى الطلل داعيا له وباكيا عليه ، ومنه إلى ذكريات الشباب ، حتى يتخلص إلى موضوع القصيدة فى البيت السادس والعشرين :

إن الأعادى قد لَقوا لىَ هَضْبَةً ... تَبنى معاولُهم إذا ما تقرَع

ويبدو حرصه على هجاء كل الشعراء بمجرد دخوله إلى موضوع القصيدة :

أعددتُ للشعراءِ كأساً مُرَّةً ... عندى مُخَالِطُها السِّمام المُنْقَعُ

بل يكاد يحصيهم عددا من هذا الكم الضخم الذى صوره :

هلاَّ نهاهم تسعةٌ قتلتُهُم ... أو أربعونَ حدَوْتُهم فاستَجْمَعُوا

ثم يُعرِّض بأسماء بعضهم فيذكر الفرزدق والأخطل وعدىّ بن الرقاع ، وبعد هؤلاء يتوالى ذكر الأسماء حتى من آبائهم وأجدادهم وأخوالهم على سبيل

---

(١) ق ١٧٧ جـ ٢/٥٩٤ .

(٢) ديوان جرير : ٢/٩٠٩ .

التعريض بأسر كاملة وقبائل من خصوم قومه ، وعلى هذا يستمر فى القصيدة حتى تبلغ اثنين وعشرين ومائة من الأبيات ، وهو طول فرضه على نفسه منذ بدا طموحه الفنى إلى هجاء كل الشعراء على نحو ما صورت القصيدة .

ويبدوا أن جريراً قد بدا حريصا أيضا على تلك الإطالة فى أكثر من قصيدة ، وكأنه يصر بذلك على إفحام خصمه من خلال القدرة على الأداء ، وإطالة النَّفَس الشعرى إلى هذا الحد ، فله فى هجاء الراعى النميرى قصيدة بلغت أربعة عشر ومائة بيت ، وهى البائية المشهورة التى استهلها بمقدمة غزلية جاء فى مطلعها :

أقلىِّ اللومَ عاذلَ والعتَابَا وقُولى إنْ أصبت لَقَدْ أصَابا (١)

فإذا ما تزاوج مع موضوع الهجاء موضوٌع آخر بدت حاجته ملحة للإطالة أيضا من منطلق الوفاء الفنى لتلك الازدواجية بحق الموضوعَيْن فى القصيدة الواحدة ، مما نجده فى جمعه الغريب بين موقف هجائى وآخر رثائى فى قصيدة طويلة بلغت مائة وخمسة عشر بيتا يرثى فيها زوجته خالدة مستهلا الحديث بقوله :

لولا الحياءُ لعادَنى استِعْبَارُ ولزُرْتُ قَبْرَك والحبيبُ يُزَار (٢)

وهو يستعرض الموقف الرثائى فى واحد وعشرين بيتا فيها البكاء والنواح والغزل من خلال ماضيه مع زوجته ، ثم انتقالة عنيفة إلى هجاء الفرزدق فى البيت الثانى والعشرين فى قوله :

أفَأمُ حَزْرَةَ يافرزدقُ عِبْتُمُ غضبَ المليكُ عليكُم القَهَّارُ

وهو يذكرنا بما يصنعه فى مقدماته الغزلية أو الطللية وكيف يحسن التخلص منها لينتقل إلى موضوعه ، فيتعامل مع الفرزدق من خلال التراشق بسبب الأعراض والتعريض بالنساء تناسبا مع الجانب الرثائى الذى قدم به للقصيدة .

---

(١) ديوان جرير : ٨١٣/٢ .

(٢) ديوان جرير : ٨٦٣/٢ .

وفيما عدا هذه القصائد الطوال ينظم جرير قصائده فى الهجاء مفتتحا معظمها بالمقدمات التقليدية ، وهى تتراوح بين خمسين بيتا وعشرين ، إلا فى الحالات التى يتعدد فيها خصومه ، فقد ظهر حرصه فيها على تلك الإطالة المتعمدة ، من مثل ما قاله فى الرد على الفرزدق وهجاء محمد بن عمير بن عطارد والأخطل ، ولكى يجعل القصيدة قادرة على تغطية هجائه للثلاثة يطيل فيها حتى تبلغ اثنين وتسعين بيتا يمضى فيها أيضا على النهج التقليدى ويستهلها بقوله :

لِمَنِ الديارُ بِبُرْقَةِ الرَّوْحَانِ ... إذْ لانَبِيعُ زَمانَنا بِزَمَانِ
إنْ زُرْتُ أهلكِ لم يُبَالوا حَاجَتِى ... وإذَا هَجَرْتُكِ شَفَّنى هِجْرَانِى (١)

ومن الغزل يستكمل لوحته بمشهد الظعينة الذى تخلص منه إلى الهجاء فى البيت العشرين قائلا :

حرفاً أضرَّ بِها السِّفَارُ كأنَّها ... جَفْنٌ طَوَيْتَ بِهِ نِجادَ يَمانى
وإذَا لَقِيتَ على زَرُودَ مُجَاشِعاً ... تَرَكُوا زَرُودَ خبيثةَ الأعْطَانِ (٢)

وبعدها ينطلق مستخرجا صور الهجاء من جعبته الفنية حتى يتغلب بها على مهجويه جميعا .

وفيما عدا هذه المواقف برزت قدرة الشاعرالهجائية فى قصائده التى طالت نسبيا ولكنها جاءت دون ما سبق بكثير ، وكانت له مواقف خاصة ، فيها ازدواجية لمن يتقدم هاجيا أو رادًّا على هجائهم ، مما نجد منه صورا ضد الفرزدق والبعيث وقد بلغت خمسة وستين بيتا صاغها على النهج التقليدى أيضا ، وصدر مطلعها بقوله :

---

(١) ديوان جرير : ٢/ ١٠٠٨ .

(٢) الحرف : الناقة الضامرة . والجفن يريد به غمد السف . ونجاد السف : حمائله . وزرود : اسم موضع .

عوجى علينا واربَعى ربةَ البَغْل      ولا تقتُلينى لا يحلُّ لكُم قَتْلى (١)

ويبدو أن ثنائية الفرزدق والبعيث قد تحولت إلى ظاهرة حفزت جريراً إلى الإكثار من هجائهما من ناحية ، وإلى الإطالة فى قصائده فيها من ناحية ثانية ثم الحرص على الإجادة وغطية الأداء على النهج القديم من ناحية ثالثة ، ولذلك نجد له فيهما كمًّا كبيرا من الأبيات ، إذ تطول عينيته التى نظمها فيهما حتى تصل إلى سبعين بيتا ، يفتتحها بقوله :

ذكرْتُ وِصالَ البيض والشَّيْبُ شَائعُ      ودار الصبَّا من عَهْدِهِنَّ بَلاقِعُ (٢)

وله فى هجائهما أيضا قصيدة بلغت سبعة وثلاثين بيتا يستهلها بحديث مباشر ، ويتخلى عن المقدمات ، ويسرع إلى خصمه الأول فيفتتح به المطلع ساخرا منه فى قوله بدون تصريع :

زار الفرزدقُ أهـــلَ الحِجَازِ      فلَمْ يحظَ فيهم ولـم يُحْمَدِ

وأخزَيْتَ قومَك عندَ الحطيم      وبين البقيعَيْن والغَرْقَد (٣)

وله فيهما أيضا قصيدة أخرى بلغت ثلاثة وخمسين بيتا يعود فيها إلى تقليدية المطلع فيصور طيف الخيال قائلا :

طافَ الخيالُ وأينَ منكَ لِمَامَا      فارجعْ لزَوْرِكَ بالسَّلام سَلامًا (٤)

وهكذا كان للبعيث والفرزدق نصيب ضخم من نقائض جرير وهجائياته ، وأن الأمر بينهما ليس قسمة عادلة ، ذلك أن البعيث يأتى اسمه مع الفرزدق ولا يكاد يحظى بنصيبه فى الهجاء ، وخاصة حين تفرَّغ له جرير فأفزعه بطائفة من طوال قصائده ، فقد نظم فى الرد عليه قصيدة طويلة بلغت ثلاثة وسبعين بيتا استفتتحها بقوله :

---

(١) ديوان جرير : ٩٤٨/٢ .
(٢) ديوان جرير : ٩٢٠/٢ .
(٣) ديوان جرير : ٨٤٢/٢ .
(٤) ديوان جرير : ٩٧٧/٢ .

لِمَن الديارُ رُسُومهنُ خَوَالِي أقْفَرْنَ بعد تأنُّسٍ وحلال

عفىُّ المنازلَ بعدَ منزلِها بها مطرٌ وعاصفُ نَيْرَجٍ مِجْفَالِ (١)

وقد تجاوز هذا الكم من حيث الإطالة حين نظم فيه أيضا قصيدة أخرى بلغت ستة وتسعين بيتا استهلها بقوله :

ألم تر أنَّ الجهلَ أقصرَ بَاطِلُهْ وأمسىَ عماءً قد تجلَّت مَخَايِلُه

أجِنَ الهَوَى أم طائرُ البَيْنِ شَقَّنى بجُمْد الصفَّا تَنْعَابُهُ ومَحَاجله (٢)

وغير هذا نجد كثيرا من قصائده الطوال فى الفرزدق وغيرها فى الأخطل ، وهى تكاد تتراوح من حيث عدد أبياتها بين خمسين وخمسة وعشرين بيتا (٣) ، ويبدو أن الفرزدق ، وربما العصر الأدبى كله ، قد وضع فى اعتباره الهجاء المزدوج كصورة مؤكدة للفحولة الفنية ، ذلك أنه كرر الموقف حتى ليكاد يمثل ظاهرة فنية فى شعره ، فقد رأينا من هجاء البعيث والفرزدق ، والعمد فى الإطالة كأنه يوزع القصيدة بينهما ، وإذا الموقف يتكرر أيضا حين يتعرض لهجاء آل الزبرقان فيجمعهم مع الفرزدق فى قصيدة واحدة مطلعها :

أمِنْ عَهْدِ ذى عهدٍ تفيضُ مَدامعى كأنَّ قذىَ العينَيْن من حَبِّ قُلْقُل (٤)

ووقعت قصيدته فى تسعة وعشرين بيتا ، وفى هجاء عبيد العنبرى تصدى له أيضا وجمع معه هجاء الفرزدق فى نفس القصيدة التى افتتحها بقوله الذى تخلى فيه عن التصريع وظلت المقدمة على النهج التقليدى بعد ذلك :

---

(١) ديوان جرير : ٢/٩٥٥ . النيرج : الريح السريعة ، وكذلك المجفال .

(٢) المصدر نفسه : ٢/٩٦٣ . العماء : السحاب الرقيق . والمخايل : السحب المحملة بالماء . وطائر البين : الغراب . وجمد الصفا : موضع .

(٣) المصدر نفسه : ٢/٧٤٨ فى هجاء الأخطل ، ٢/٧٢٨ ، فى هجاء الزبرقان ، ٢/٩٠٣ ، فى هجاء الفرزدق ، ٢/٨٥٤ ، ٨٥٧ ، ٩٢٧ ، وغير ذلك كثير .

(٤) ديوان جرير : ٢/٩٤٥ .

غداً باجتماع الحيِّ نَقْضى لُبَانةً وأُقْسِمُ لاتُقْضَى لبانَتُنَا غَدَا (١)

على أن الازدواجية فى الهجاء لم تكن الصورة الوحيدة من ازدواجية الفن لدى الشاعر ، ذلك أنه صنع نظيرا لها حين جمع بين فنَّيْ الهجاء والفخر فى كل هجائياته على وجه التقريب ، بل اصطنع مزاوجة أخرى بين المدح والهجاء كما نرى فى القصيدة التى أجاب بها الفرزدق حين هجا بنى جعفر بن كلاب بن ربيعة ابن عامر بن صعصعة فقال جرير القصيدة مادحا بنى جعفر وهاجيا الفرزدق ، وموفرا لها من الإطالة ما يجعلها تتسع للموضوعين معا ، إذ وصلت إلى ثمانية وستين بيتا ، استهلها بقوله :

أَزُرْتَ ديارَ الحيِّ أَمْ لاتزورُها وأنىَّ من الحيِّ الجمادُ ودُورُها (٢)

وفى موقفه من المقدمات رأينا جريرا يسير على النمط التقليدى لمقدمة القصيدة العربية من حديث طللى أو غزلى أو وصف طيف أو تصوير شيب وشباب ، وهو لم يخرج على هذا النمط إلا فى قليل جدا من قصائده ، كما ورد فى هجاء الفرزدق فى قصائد سبق الحديث عنها ، وكما ورد أيضا فى هجاء التيم حيث استهل القصيدة بقوله مباشرة :

قال الأميرُ لِعَبْد تَيْمٍ بِنَسْمَـا أَبَلَيْتَ عند مواطنِ الأحْسَـاب

ولقد خرجتَ من المدينة آفِلاً خَرِعِ القَنَاة مُدَنَّس الأثْواب (٣)

وقد بلغت القصيدة واحدا وعشرين بيتا ، ولكن الظاهرة الشائعة تبدو فى حرصه على المقدمات التقليدية ، وهو يسرف أحيانا فى تقليديته إلى درجة التصريح بنهجه فى الطلل الجاهلى ، وله فى إحدى افتتاحياته الطللية قوله :

أتَنْسَى يوم حومَلَ والدَّخُول وموقفَنا على الطَّلَلَ المُحِيل (٤)

---

(١) ديوان جرير : ٨٤٨/٢ .

(٢) نفسه : ٨٧٩/٢ .

(٣) نفسه : ٦٢٨/٢ .

(٤) نفسه : ٦١٣/٢ .

وكأنه يترجم بلغته الخاصة ما صوره امرؤ القيس فى الجاهلية فما زاد على صورته شيئا إلا التقديم والتأخير فى الألفاظ من :

قفا نبكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومنزلِ    بسقْطِ اللّوى بين الدَّخُول فَحَوْمَلِ

وتتراوح المقدمات عند جرير بين القصر والإطالة ، وقد رأيناها تتجاوز ثلث القصيدة أحيانا ، ولكنه فى أحيان أخرى يؤثر الإيجاز فيها وكأنه يوفر جهده ليصبه على خصمه حين يصل إلى موضوع القصيدة . وهو ما نجد له مثلا فى القصيدة التى سبق ذكر مطلعها ، فقد ركز المقدمة فى ثلاثة أبيات جمع فيها بين الطلل والشيب والخمر ، لينتقل بعدها مباشرة إلى الفرزدق يصب عليه هجاءه :

يقول لك الخليلُ أباَ فراس    لحىَ اللّه الفرزدقَ مِنْ خَليل

ويبدو أن شعراء النقائض وجدوا ذواتهم فى كل الأشكال الموروثة للقصيدة العربية ، وجدوها فى طوال القصائد وقصارها فى مقدماتها التقليدية وفى الاستغناء عنها ، كما وجدوها أيضا فى المقطوعات التى لا تشير إلى عجز فنى لديهم بقدر ما تشير إلى انتشار تجاربهم على كل المستويات الفنية ، ذلك أن صاحب القصيدة التى تتجاوز مائة وعشرين بيتا لا يعجز أن يطيل المقطوعة لتصل إلى حد القصيدة ، ولكنها الرغبة فى اجتياز كل المجالات الفنية ، أو هى المواقف السريعة التى لا يأبه فيها الشاعر بخصمه فيكفيه - لكى ينال منه - بيت أو أكثر قليلا . ولذلك لا نكاد نجد عند جرير مثلا مقطوعات فى كبار شعراء العصر باستثناء مقطوعة نظمها فى هجاء الأخطل بلغت سبعة أبيات ، وإن كان قد ظل حريصا فيها على المقدمة التقليدية إذ يصور حاله بعد رحلة الظعينة فى إيجاز طريف ، يقول فيه :

متى ما التوى بالظّاعنين نَزيعُ    فللعَيْن غَرْبٌ والفؤادُ صَدُوعُ (١)

ومقطوعة أخرى نظمها فى الفرزدق لم تتجاوز بيتين (٢) .

---

(١) ديوان جرير : ٧٠٦/٢ ، النزيع : الجمل الغريب ، والغرب : سيلان الدمع .
(٢) ديوان جرير : ٧٠١/٢ .

أما مقطوعاته الأخرى فقد ذهبت خارج دائرة هؤلاء الكبار ، منها ما قاله فى بنى ربيعة بن مالك فى ثلاثة أبيات (١) ، وأخرى فى بيت واحد (٢) ، وغيرها فى بنى صبير بن يربوع فى بيتين فقط (٣) ، وغيرها أيضا فى يزيد بن هبيرة فى بيت واحد (٤) ، فهؤلاء أقرب إلى المغمورين أمام ضخامة مكانة الشاعر فلم يعبأ بهم كثيرا ، ولم يحرص فى مواجهتهم على الصنعة الفنية ، ولم تشغله أمامهم قضية الإطالة أو المقطوعة ، ولعل هذا ينتهى بنا إلى نتيجة محددة مؤداها أن كبار شعراء العصر حرصوا فى باب الهجاء على ارتداء ثياب القدماء خاصة فى المقدمات ، وكأنهم يحرصون على إثبات ولائهم الكامل للتراث ، ويسجلون دورهم البارز فى حركة الإحياء التى تتبناها الدولة الأموية ، ولذلك نأخذ هنا بما انتهى إليه الدكتور حسين عطوان فى قوله بأن الشعراء الفحول بعثوا الحياة فى المقدمة التقليدية ، معيدين فى معانيها ، ومرددين فى صورها ومكررين معظم تقاليدها ، تلك التى سبقهم الجاهليون إلى تأصيلها » (٥) .

وربما كان للموقف الاجتماعى أيضا دور بارز فى حرص الشعراء على هذا الموقف التقليدى ، فقد كانت اللقاءات الأدبية التى تنشد فيها النقائض تفرض على الشاعر أن يسجل أمام جمهوره قدرته وبراعته الفنية على محاكاة القدماء قبل محاكاة خصمه أو قبل المبادأة بالهجوم عليه وتوجيه أسهم الهجاء إليه مما دفع بعض الباحثين إلى رصد نتائج اللقاءات الأموية فى كثرة تعرُّض فحول الشعراء للنقد أكثر من غيرهم حيث شارك فى نقدهم كل من الرواة والشعراء والأدباء والنحاة . ولعل هذا قد أدى إلى اهتمامهم بمعان جزئية غذاها التعصب القبلى » (٦) ففى إطار تلك المواقف الجماهيرية لا يتوانى الشاعر عن أقصى

(١) ديوان جرير : ٦٩٩/٢ .

(٢) ديوان جرير : ٦٩٩/٢ .

(٣) ديوان جرير : ٦٩٧/٢ .

(٤) ديوان جرير : ٧٠١/٢ .

(٥) مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى ص ٣٩ .

(٦) عدنان البلداوى : اللقاءات الأدبية فى الجاهلية الإسلامية ص ٧٦ .

أقصى جهده فى عرض الصور وإطالة القصيدة ، حتى يجتذب من الجمهور ما يرتضيه لنفسه إعجابا وتصفيقا ، ولذلك بدت القصائد منتشرة بين الفحول ، فإذا ما عرج الشاعر على صغار الشعراء اكتفى بالبيت أو البيتين أو الأبيات القليلة التى لا تصل إلى حد القصيدة ولكن الملاحظ هنا أيضا أن النفس الشعرى لدى هؤلاء الكبار قد أفسح مجالات خصبة أمام المؤثرات الإسلامية لتطرح نفسها من خلال القصائد وليس من خلال المقطوعات .

على أن وقفتنا الطويلة مع جرير لا تحجب الرؤية عن بقية الفحول ، ولا تقف حائلا دون البحث والتقصى حول أشعارهم ، أساروا على نفس النهج أم تفرقت بهم السبل فساروا فى اتجاهات متناقضة فرقت بين شاعر وآخر ، ومنذ البداية نلحظ عند الأخطل إكثارا فى المقدمات الخمرية . الأمر الذى قد يرتد إلى جانبين فى حياته : أولهما : عصبيته القبلية وهى القاسم المشترك الذى وجه كل شاعر إلى تبنى قضايا قومه ، فاندفع الأخطل ليعمق تغلبيته فيختار من المقدمات الجاهلية حديث الخمر مقتديا بعمرو بن كلثوم التغلبى أيضا . وثانيهما : أن نصرانيته قد ميزته عن شعراء المسلمين فى هذا الجانب ، ولذلك لم يكن يستشعر الحرج الذى يجده الشاعر المسلم إذا تعرض لهذا الموضوع الشائك وربما أضفنا إلى هذين التفسيرين تفسيرا ثالثا يتعلق باندماج الأخطل فى مجالس الخمر وإسرافه فى شربها (١) وفى ديوانه قصيدة كاملة تصور كل ما يدور فى مجالسها (٢) ، ولكن سيطرة المقدمة الخمرية على وجدان الأخطل لم تصرفه نهائيا عن حديث الطلل ، وكأنه رأى الضرورة ملحة ليأخذ من فنون القدماء وهو فى موطن المبارزة والمباراة الشعرية ، فلا أقل من أن يبكى الأطلال كما يبكيها

---

(١) كان الأخطل يدخل على عبد الملك بن مروان ، ولحيته تنفض خمرا ( انظر الأغانى : ٢٩٩/٨ . دار الكتب ) . وانظر دراسة الدكتور فخر الدين قباوة لهذا الجانب من شخصيته فى كتابه « الأخطل الكبير » / ١١٤ - ١٣٠ .

(٢) ديوان الأخطل : ٦٤٢/٢ - ٦٥١ .

الفحول على طريقة القدماء ، ولكن الفارق الكمى يظل بارزا بينه وبينهم فى الهجاء بالذات . ومن مقدماته التى تقمص فيها شخصية الجاهلى صاحب الطلل قوله فى افتتاح إحدى هجائياته :

هَلْ تعرفُ الدارَ قد مَحَّتْ معارفَهُا　　كأنَّمَا قَدْ بـراهــا بعــدنَا بَارى
مما تعاورَهــا الريْحــأن آونَــةً　　طوْراً ، وطورا تُعــفّيها بأمْــطَارِ
ومابِهَا غَــير أدْمَــاثٍ وأبْنِــيَــةٍ　　وخالداتٍ بها ضَبْحٌ من النّار (١)

ولعل عودتنا إلى قصيدة المدح عند الأخطل تسجل أنه كان هناك أكثر حرصا على التقليدية فى باب الهجاء . ومن الحق أنه قد زاوج بين حديث الطلل وحديث الخمر ، ولكنه كثيرا ما استغنى عن المقدمات فأورد قصائده بدونها ، فقصيدته فى هجاء خنجر الأسدى - وهى فى واحد وثلاثين بيتا - افتتحها مباشرة بالهجاء :

بنُو خنْجَر رِجْلان : رجلٌ تَذبْذَبَتْ　　ورجْلٌ أضافَتْها إلِيـنا التــراتــر
فما الدِّين حاولتُمْ ولكنْ دعــاكُمُ　　إلى الدين جُوعٌ لا يغمض سَاهر (٢)

فهو يغفل المقدمة التقليدية إغفالا تاما أو يأتى بها ممزوجة بحديث الخمر ، كما نرى فى مزجه مقدمة الطيف بمقدمة الخمر فى قوله :

طرقَ الكَّرىَ بالغانياتِ وربما　　طرقَ الكَرى منهُنّ بالأَهْوَال

ثم يقول فى نفس المقدمة عن الخمر :

(١) ديوان الأخطل : ٤٧٨/٢ . براها : نحتها . الريحان : يريد ريح الشمال وريح الجنوب . والأدمات : مواضع الرماد . والخالدات : الأثافى . وضبح النار : آثار السواد الذى تخلفه فوق الأشياء .

(٢) ديوان الأخطل : ٤٥٩/٢ . والتراتر : الشدائد . يقول إنهم مذبذبون لامبدأ لهم ولا دين ، تدفعهم الشدائد إلى الخضوع والتظاهر بالتدين ، وهم لم يسلموا إيمانا بالإسلام ، ولكن هربا من الجوع والفقر .

صهباء صافية تَنَزّلَ تَجْرُهَا  بِبلاطِ صَرْخَدَ مِنْ رُؤوس جبَال (١)

فقد أفاض وأسرف فى هذه المقدمة التى استهلها بالطيف ، واستكملها بحديث الخمر التفصيلى ليحتل من القصيدة خمسة وعشرين بيتا ، ولا يترك للهجاء إلا واحداً وعشرين بيتا ، أى يتجاوز بها نصف القصيدة .

وقد نظم فى هجاء جرير بعض قصائد بلا مقدمات أيضا مُؤثرا أن يدخل إلى الموضوع مباشرة بذكر اسم مهجوّه ، كما فى قصيدته التى استسهلها بقوله :

أجريرُ إنكَ والذى تسموُ له  كأسيفةٍ فَخَرتْ بَحَدْجِ حَصَان (٢)

وهى فى خمسة عشر بيتا ، وله فى جرير أيضا قصيدة على نفس النهج بلا مقدمة ، يفتتحها مفتخرا بقومه ونسبه ، ونافيا عن جرير شرف النسب التغلبى الذى يتمتع به هو :

مالكَ عزُّ التَّغلبىِّ الذى لَهُ  بنَىَ اللّه فى شُمِّ الجبال الحَوَارِكِ (٣)

وهى أيضا فى أربعة عشر بيتا .

ولكن هذا لا ينفى وجود كثير من القصائد الطوال لدى الأخطل ، وإن يكن يقل فى ذلك كثيرا عن جرير ، فله فى هجاء تيس قصيدة بلغت سبعة وأربعين بيتا بدأها بمقدمة غزلية يقول فى مطلعها :

ألا يا اسْلَمى ياهِنْدُ هندَ بَنِى بَدْرِ  وإنْ كانَ حيَّاناً عِدىً آخر الدَّهْرِ (٤)

وإن كان قد أوجز فى المقدمة التى لم تتجاوز ثلاثة أبيات . وعلى نفس

(١) ديوان الأخطل : ٢/٦٩١ - ٦٩٩ . التجر : التجار . صرخد : موضع بالشام تنسب إليه الخمر الجيدة .

(٢) ديوان الأخطل : ١/٢٢٨ الأسيفة : الأمة . الحدج : مركب من مراكب النساء . الحصان : العفيفة . يقول له إن تشرفك بتميم ولست منها كالأمة حين تفخر بحدج ربتها .

(٣) ديوان الأخطل : ٢/٤٩٩ . الحوارك : جمع حارك وهو العالى الشامخ .

(٤) ديوان الأخطل : ١/١٧٩ .

الصورة من الإطالة نظم مادحا قومه وهاجيا جريرا فى ازدواجية فنية رأيناها من قبل عند جرير فى قصيدة فى ستة وأربعين بيتا ، يبدؤها بحديث الطيف :

كذبَتْكَ عينُكَ أنْ رأيْتَ بواسطٍ ... غَلسَ الظَّلام من الرَّبابِ خَيَالا (١)

كما التقى عنده أيضا المدح والهجاء فى قصيدة نظمها يمدح بشرا ويهجو سدوسا بلغت واحدا وعشرين بيتاً استهلها بحديث الطلل فى خمسة أبيات :

عفَا من آلِ فاطمةَ الدَّخُولُ ... فحزَّان الصريمةِ فالهَجُولُ

منازلُ أَقْفَرَتْ من أمِّ عَمْرٍو ... يظَلُّ سرابُها فيها يَجُولُ (٢)

وفيها احتلت المقدمة من القصيدة ربعها ، ثم وزع سائر أبياتها بين المدح والهجاء. وللأخطل - غير القصائد الطوال - كثير من المقطوعات ، فإذا أخذنا بابتداء القصيدة من أحد عشر بيتا ، وجدنا عنده مقطوعة من تسعة أبيات فى هجاء جرير بلا مقدمة ، يدخل فيها مباشرة فى حديث عنيف مع خصمه يفتتحه بقوله :

لقد جاذَبْتَ يا ابنَ أبى جريرٍ ... عذَوْماً ليس يُنْظِرُك المطالا (٣)

وله غير ذلك من المقطوعات ما بين البيتين والثلاثة مما ينتشر بكثرة ملحوظة فى ديوانه (٤) ومن بينها مقطوعة خمرية أيضا كما صنع فى إحدى قصائده (٥) .

---

(١) ديوان الأخطل : ١٠٤/١ .

(٢) ديوان الأخطل : ٣٧٢/١ . الحزان : جمع حزن ، وهو ماغلظ من الأرض وارتفع ، والهجول : جمع هجل وهو ما انخفض من الأرض وغمض واتسع . الصريمة الدخول موضعان .

(٣) ديوان الأخطل : ١٣٣/١ . العذوم : الذى يعض على لجامه ويصمم فى جريه . ينظر : يمهل . المطال : المماطلة .

(٤) انظر الديوان : ٤٦٨/٢ - ٤٦٩ - ٤٧٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٥ ، ٥٢٥ وما بعد ذلك : ١٣١/١٢ ، وما بعدها .

(٥) انظر الديوان : ٥٢٥/٢ .

فإذا ما مضينا إلى الفرزدق وجدنا هذا الموقف التراثى يتكرر أيضا فى مقدماته الغزلية والطللية التى رصدها فى افتتاحيات قصائده الهجائية (١) ، وإن يكن يتقمص أحيانا شخصية الشاعر العذرى فى غزله على نحو ما قال فى مطلع إحدى قصائده :

أقولُ لصَاحبِى مِنَ التَّعَزِّى    وقد نكَّبْنَ أكْثبةَ العُقَار

أعينانى على زَفَرات قَلْبٍ    يحنُّ برامَتينِ إلى النَّوَار (٢)

وقد يبدو الفرزدق شديد الحرص على الصياغة الفنية والعودة إلى القديم من غزلٍ ورحلة ليكمل للقصيدة وجهها الموروث ، كما ورد فى قصيدته المشهورة التى اقتربت فيها المقدمة من نصف عدد أبياتها :

عزفتَ بأعْشَاشٍ وما كدْتَ تَعْزِفُ    وأنْكَرْتَ من حَدْراءَ ما كنتَ تعْرِفُ (٣)

وهو يستكمل حرصه على التراث فى المقدمات التقليدية عن طريق التصريع فى بيت المطلع ، أما فى الكم الأعظم من قصائده فتكاد نفتقد هذا العنصر التقليدى .

وعند الفرزدق من القصائد الطوال أيضا كثير ، فهو يهجو جريرا فى ستة وثمانين بيتا يقدم لها بعشرين بيتا فى الطلل والغزل ليحسن التخلص إلى موضوعه مفتخرا أولا قبل أن يبدأ الهجاء :

كَسَعْتُ ابنَ المراغةِ حينَ ولىَّ    إلى شرِّ القبائلِ والدِّيار (٤)

---

(١) شرح النقائض لأبى عبيدة : ١/١٥٤ ، ١/٢١٨ .

(٢) شرح النقائض لأبى عبيدة : ١/٢١٨ ، نكبن : عدلن عنها ، أكثبة : جمع كثيب . العقار : أرض لباهلة .

(٣) انظر شرح النقائض : ٢/٢٤٢ . حدراء : امرأة .

(٤) انظر شرح النقائض : ٢/٢١٩ . الكسع : أن يضرب الرجل مؤخر الرجل بصدر قدمه تحقيرا له .

وكثير عنده الغزل والنسيب فى المقدمات [1] وكثير أيضا قصائده التى وردت بلا مقدمات [2] ، وما حدث عند الشاعرين السابقين وتتكرر من فن المقطوعة ، نجد صداه بارزا عند الفرزدق ، وإن كان إكثاره من عدم التصريع يبشر بحرصه على الإكثار من المقطوعات أيضا ، وبخاصة فى هجاء صغار الشعراء ، وإن كان قد ردّ على هجائية جرير له وللأخطل :

أَجَدَّ رواحُ البَيْن أَمْ لا تَرَوحُ　　　عوارضُ مُزْنٍ تَسْتَهِلُّ وتَلْمَحُ [3]

بمقطوعة أوجز فيها الهجاء واستهلها بقوله :

تكاثَرَ يربوعٌ عليكَ ومالكٌ　　　على آلِ يربوعٍ فما لكَ مَسْرَحُ [4]

ويبقى رصيد هذا الحوار النصى ليكشف عن طابع القصيدة كما استقر فى ذهن شاعر الهجاء ، فهو يستجيب أولا لموقف التحدّى وينطلق من منظور الخصومة والعداء ، وعليه إذن أن يظهر من منطلق القوة وامتلاك الأدوات بشكل أجود من خصمه ، الأمر الذى انتهى بتلك المباراة حول المقدمات استعادة للأنماط الموروثة ، وإثباتاً للقدرات الفنية التى تسجل الشاعر فى دائرة الفحول .

والأمر الثانى أن ثمة عدة ثنائيات احتوتها قصيدة الهجاء ، التقى بعضها على سبيل التوافق كما فى الفخر والمدح ، والتقى معظمها على سبيل التناقض فى الجمع بين الفخر والهجاء ، أو بين المدح والهجاء . وفى هذه الأشكال الفنية التقى كبار الشعراء ، واختلف عنهم الأخطل حين أسرف فى حديث الخمر وإن كان قد ظل على عهده بالمقدمة التقليدية الموروثة من القصيدة العربية القديمة .

---

(١) انظر شرح النقائض لأبى عبيدة : ٢١٨/١ ( حيث تحتل المقدمة ثلث أبيات القصيدة ) ، ٢٥٤/١ .

(٢) انظر شرح النقائض لأبى عبيدة : ٢٦٨/١ ، ٢٤٩/١ . وما بعدها .

(٣) شرح النقائض لأبى عبيدة : ٢٠٠/٢ .

(٤) شرح النقائض لأبى عبيدة : ٢١٠/٢ مالك مسرح : أى ليس لك مسرح تسرح فيه الإبل وترعى ، وذلك أنك تخاف أن تنتهب ، كناية عن الجبن .

وأمر ثالث يتعلق بطبيعة اللقاءات الأدبية التى أسهمت فى بلورة شكل القصائد على النحو الذى رصدته دواوين الشعراء ، إرضاء لجمهورهم ، وكسبا لثقتهم ، من خلال تسجيل قدرات فنية متعددة فى مقدمات القصائد وموضوعاتها .

وتظل هنا علاقة التيار الإسلامى بمقدمات القصائد التقليدية ضعيفة نادرة بحكم دورها الموروث بعيدا عن واقع الحياة ، ولذلك تبدو النتائج متشابهة حول هذه المقدمات التى تمتد سلبيتها من شعراء صدر الإسلام فى معالجة مقدمات قصائدهم ، ليصبح النمط موروثا بنفس الصورة تقريبا فى مستوى سلبيته ، فليس فى المقدمة مجال متسع للمعجم الإسلامى كما رأينا ذلك فى الموضوع ، وإن كانت المؤثرات لم تختف تماما كما رأينا ذلك فى مواضع مختلفة من البحث ومما يلفت النظر أيضا أن كثرة المقطوعات عند الأخطل بدت ظاهرة ينفرد بها دون بقية الفحول ، وإن كان معظمها لم يدُرْ فى دائرة النقائض ، بل دار فى إطار الهجاء التقليدى .

وعلى هذا النحو بدت النقيضة الأموية فى حاجة إلى قدر كبير من الجهد الذهبى الذى أدى بشعرائها إلى الحرص على التراث من ناحية ، واستعراض أيام العرب من ناحية ثانية ، ثم استيعاب التيارين الإسلامى والحضارى من ناحية ثالثة . ولذلك بدت هذه النقائض « وثائق تاريخية طريفة لأنها لم تكن هجاء فحسب ، بل كانت أيضا دراسة ، ولم يكن الشاعر يدرس تاريخ القبائل التى يحامى عنها فحسب ، بل كان يدرس تاريخ القبائل التى يهجوها ليقف على الأيام التى انهزمت فيها » (١) .

ومع هذا التاريخ الممتد عبر الزمن حتى الجاهلية ، اكتسب الشعراء من ثقافة العصر ومن الحس الإسلامى ما زاد من رصيدهم الموضوعى ، وأصبح الفخر أو التعبير بالتهتك أو بنقص القيم الإسلامية محورا من المحاور الموضوعية فى شعر النقائض فى القصيدة وفى المقطوعة على السواء .

---

(١) د . شوقى ضيف ، العصر الإسلامى ص ٢٤٥ .

## (٤)

## المضمون الجديد وتقويمه

على مستوى الشكل الفني تبين لنا موقف شعراء العصر من أنماط الشعر المختلفة التي تتراوح بين طوال القصائد وقصار المقطوعات ، الأمر الذي لا يتعلق - خاصة في هذا الموضوع - بقضية التجربة الشعرية ، بقدر ما يتعلق بمكانة الخصم الذي يتحاور معه الشاعر في قصيدته أو مقطوعته ، وعلى نفس المستوى نستطيع أن نتبين موقفهم من الشكل التقليدي الكامل للقصيدة الموروثة أو إهمال بعض عناصرها ، كالتصريع أو المقدمات ، الأمر الذي يفسَّر من خلال الرغبة الجامحة - وخاصة عند الشعراء الكبار - لكي ينشروا فنهم من خلال كل القنوات الفنية التي يمكن للجمهور استيعابها والإعجاب بها .

ويبقى في هذا الموقف من المسائل ما يحتاج إلى عرض ومناقشة ، وخاصة ما حرص الشعراء على علمه من تاريخ القبائل وقضايا الأنساب مما جعلوه محوراً أساسيا يتجادلون حوله ويتهاجون ، أو يتفاخرون من خلاله . وهو - كما يبدو في موضوعات قصائدهم - رصيد ضخم يكاد يتجاوز حجم المقدمات التي تحدثوا عنها وأسرفوا فيها في بعض الأحيان ، ذلك أن حديث الأنساب يصبح في حاجة إلى تبيُّن حدوده ومعالمه : أهو موروث ثابت في موضوع القصيدة كما ورثت المقدمة ، أم أنه موروث أكثر مرونة وأشد قابلية للتحول أو الإضافة والتعديل ، وأيضا استطاع أن يتقبل رصيدا دينيا إسلاميا أم ظل على جاهليته ؟

ونفس السؤال ينبغي أن نطرحه فيما يتعلق بالحس العام لدى شعراء العصر : أتغير السلوك بما يتناسب مع الروح الإسلامية الجديدة أم ظلت الموضوعات في إطار المعالجة الجاهلية بكل أبعادها ؟ وإذا كان التيار الإسلامي قد اقتحمها فلماذا ارتفع تيار الإقذاع والفحش في كثير من نقائض هؤلاء الشعراء حتى أساءوا لكل القبائل العربية بذلك الرصيد السيىء الذي تركوه حول شخصية

الرجل العربى والمرأة العربية ؟ وما هى البواعث الكامنة وراء ارتفاع هذا التيار على الرغم من هيمنة الروح الإسلامية فى صورها المختلفة فى شعر هذا العصر .

* * *

## أ - الأنساب والتيار الإسلامى :

استمرت النقيضة الأموية فى انتشارها بين الفحول وبين جمهورهم ، يرددون فى كثير منها بعض المعانى والصور ويكرِّرون ، ولذلك بدا التكرار ظاهرة فنية منتشرة فى شعرهم ، فالشاعر بين موقفين : إما أن يكرر ما قاله فيه خصمه ، وإما أن يكرر نفسه بين نقيضة وأخرى ، وخاصة أن المعانى قد اقتربت من دائرة التحديد ، ولم تعد المجالات بكرا مع تلك الكثرة الهائلة التى نظمت من القصائد وعلى هذا اراح بعض شعراء النقائض يسرف فى اختيار لغته وتعقيد صوره والعودة بخشونة لفظه إلى معجم الجاهلية ، وعلى هذا النحوراح الشعراء يُغربون فى اللغة حتى لنحس أحيانا أننا مع ردة جاهلية ، ولذلك كان تصورهم للفرزدق أنه « ينحت من صخر » [1] ، لأنه لا يريد لنفسه أن يزج بها فى معان مطروقة ، وصور مكررة ، وألفاظ واضحة ، فقد ينصرف عنه جمهوره ، وربما تأثرت فحولته الفنية بهذا الموقف ، ومن هنا بدت غرابة اللغة وبداوة العبارة ظاهرة عامة فى النقيضة الأموية .

ومع هذا التكرار كثر تبادل الاتهام بين الشعراء بالسرقات الشعرية ، وربما اتهم الشاعر بالسطو على أشعار الآخرين ونسبتها لنفسه خاصة إذا تكررت المعانى والصور ، مما يتأكد لدينا من رؤية أبى الفرج لهذا الموقف فى حديثه عن الفرزدق واتهامه إياه بأنه « أكثر الشعراء تنحلا ، سرق أبيات السابقين والمعاصرين بدون حياء ، بل اضطر بعض الشعراء أحيانا إلى التنازل عن بعض شعرهم له كأنه أحق به » [2] .

---

(١) انظر الأغانى : ٣١٥/٨ .

(٢) يراجع كتاب الأغانى : ١١٦/١٦ ، ٢٢/١٩-٢٣ (فيه أربعة أبيات لذى الرمة ، وبيتان لابن ميادة ) يراجع العمدة : ٢١٨/٢ - ٢١٩ فيما كان بين الفرزدق وجميل .

وكانت نتيجة هذا التكرار بين شعراء النقائض أن التقوا على مائدة واحدة ، وهى مائدة تعددت عليها الأصناف والألوان التى يأخذ الشاعر لنفسه منها ما يشاء ويقذف الآخر بالردىء فيها ، وكانت الأحساب والأنساب عنصرا بارزا فى هذا الأداء على سبيل العرض الإيجابى لها حين تتضخم ذات الشاعر وذات قومه فيصور فيهم الحسب والنسب كمقاييس للأصالة وعلو الشأن والمكانة ، وعلى العكس يذهب لينقب لدى خصومه عما يشينهم ، وينتقص من شأنهم ، ويحقر من مكانتهم إلى درجة المذلة والاحتقار » (١) .

وكانت أيام العرب منذ الجاهلية سندا آخر للشعراء يساعدهم على إجادة هجائهم وفخرهم (٢) ، ولكننا نريد أن نصرف النظر عن أيام العرب هنا لنبدأ أولا برؤية الأنساب وما أحدثه فيها التيار الإسلامى من تحوّل أو إضافة ، وبعدها نستعرض أحداثا من التاريخ الإسلامى وقف عندها الشعراء أيضا تأثرا بالتيار الدينى .

اتخذ الشعراء من الأنساب والأحساب مجالا رحبا للفخر والهجاء معا ، وخاصة أن الموقف الاجتماعى أمام جمهور عريض من المشجعين قد حفزهم إلى تجاوز الكثير من حدود الذوق والأدب فى هجائهم من هذا الجانب ، فكثر الإفحاش والإقذاع والسب والشتم والتعريض بالآباء والأمهات والزوجات والأخوات وغير ذلك من صور تمتلىء بها النقائض ، باستثناء نقائض الأخطل الذى تخفف من هذا المسلك بشكل واضح ، وربما بدا أشد حرصا من صاحبَيْه فى كيفية المواجهة والتأدُّب أحيانا فى خطاب خصمه (٣) ، صحيح أننا رأينا الأخطل يتجاوز صاحبيه بالإسراف فى حديث الخمر وتصوير مجالسها وما يدور فيها من فحش وسباب ، ولكنه لم يدخل بنفس الثقل إلى مجال الأعراض التى

---

(١) انظر كتاب الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٢٦٨ - ٢٨٠ .

(٢) انظر المرجع السابق ص ٢٥٧ - ٢٦٨ .

(٣) انظر المرجع نفسه ص ٤١٤ ، وأيضا ص ٤٤١ .

انتهكها الشاعران بلا حياء ، ويبدو أن قِصَر النظرة لديهما وقد وقفهما فقط عند دائرة استقطاب الجمهور ، أو الانتصار المؤقت على الخصم من خلاله ، مما ساعد على امتلاء شعرهما بما لا يحسن الاستشهاد به أو عرضه هنا على الإطلاق.

فإذا حددنا أنفسنا بمجال هذا البحث بقى أمامنا الجانب الإسلامى الذى سيطر على الشعراء فى حديث الأنساب ، وكيف برز هذا الجانب من خلال بعض الأبيات التى تعاملوا من خلالها فى مجالات الهجاء والفخر ، فالفرزدق يفتخر بمن كان من آبائه حَكَماً عدلا « وهى صيغة إسلامية يضفيها على نسبه فى قوله :

وكلُّ تراث المجـــد أوْرَثَنى أبِـى ... إذا ذُكر الغَالى من الحَسَبِ الجَزْلُ

وعمىٌّ الذى اختارت مَعَدٌ فَحَكَّموا ... فألقوا بأرسانٍ إلى حُكْمِ عَدْلُ (١)

وعمه هو الأقرع بن حابس ، وكان أحد حكام بنى تميم فى الجاهلية حتى بعث الله نبيه عليه الصلاة والسلام ، والشاهد هنا هو – هذه الصيغة التى أمده بها المعجم الإسلامى فوجد فيها من الشرف ما يخلعه على أنسابه فصنع ، ولكن الشاعر يبدو أشد افتخارا بأنسابه ، وأكثر اعتزازا بأصوله ، إذا زاد اقترابه من الدائرة الإسلامية ، وهو موقف يزداد وضوحا حين ينتصر جرير لقومه على حساب قوم الفرزدق من نفس التصور الدينى فيقول :

ألم ترَ أنَّ اللّه أخْزَى مُجَاشِعـــاً ... إذا ضَمَّ أفواجُ الحجيــج المُعَرَّفُ

ويومَ مِنىً نادَتْ قريشُ بِغَدْرِهم ... ويومَ الهَدَايا فى المَشَاعر عُكَّفُ

ويُبْغِضُ سِتْرُ البيتِ آلَ مُجَاشِعٍ ... وحُجَّابُهُ والعـابِـدُ المُتَطَوِّفُ (٢)

ولا يخفى هنا دور الفرزدق أيضا فى منازعة جرير هذا الشرف فى أنسابه

---

(١) شرح النقائض لأبى عبيدة : ١٢٥/١ . الجزل : الضخم ، والأرسان : جمع رسن وهو اللجام .

(٢) النقائض لأبى عبيدة : ٢٨١/٢ . المعروف : هى عرفات . والهدايا : القرابين ، ويوم الهدايا هو يوم عرفة .

فلابد أن يرد الموقف ، ولا يقف من سلبيا مستسلما أو منهزما ، ولذلك يسرع بإجابته طارحا نفس التصور الدينى الذى يرفع من أنسابه ومكانة آبائه وقومه قائلا :

لناَ العزَّةُ الغَلْبَاءُ والـعـددُ الـذى     عليهِ إذا عُـدَّ الحَصَى يَتَخلَّف
ومنَّا الـذى لا ينـطـقُ الناسُ عنده     مكسَّرة أبصـارهـا مـا تَصَـرَّف
تراهُمْ قُعُوداً حـولـهُ وعيونُهم     وبيتٌ بـأعـلى إيلِيَاءَ مُشَـرَّفُ
لنا حـيـث آفـاقِ البريَّةِ تَلْتَـقى     عميدُ الحصىَ والقسوريُّ المُخَندِفُ
إِذَا هبطَ الناسُ المحصَّبَ من مِنىً     عَشِيَّةَ يومِ النَّحْرِ مِنْ حيثُ عَرَّفُوا
ترىَ الناسَ مَاسِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا     وإنْ نَحنُ أوْمَأْنَا إلى الناسِ وقَّفُوا
وإن نكثُوا يوما ضَرَبْنَا رِقَـابَـهُم     على الدِّين حـتى يَقبـلَ المتألِّـفُ
فإنَّك إن تَسْعى لتُـدْرِكَ دارِمًـا     لأنتَ المُعَنَّى يـا جـريرُ المُكَلَّفُ (١)

فهو لا يخلُص إلى أصالة العزة فى مكانة قومه إلا من خلال دورهم الدينى الذى صرح به فى حديث الشعائر من ناحية ، ثم فى جهادهم فى سبيل الدين من ناحية أخرى ، ولذلك يهدد جريرا بأنه لن يصل لا هو ولا قومه إلى تلك المكانة المرموقة .

وعلى نفس الوتيرة والنسق يردد الفرزدق هذه المعانى مرة أخرى فى هجائه فيقول متفتخرا بقومه :

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ٢٦٣٢ ، ٢٦٤ . العزة الغلياء : المتنعة ، والغلباء فى أصل معناها الغليظة العنق . ويتحلف : يريد أن الناس يحلفون على أنه ليس لأحد مثل عددنا وعزنا . ويشير فى البيت الثانى إلى الخليفة . والمتنصف : الذى يقوم الناس على خدمته . ويشير فى البيت الرابع إلى الكعبة فى الشطر الأول ، وبيت المقدس فى الشطر الثانى ، وعميد الحصى : يريد الكثير عنه ، ويروى « عديد الحصى » والقسورى : الكبير الرئيس . والخندف : المنسوب إلى خندف أم العرب .

لنا مَسْجِداً اللّه الحرامان والهُدَى ... وأصبَحَت الأسـماء منـا كَبيرُهـا
سوَى اللّه إنَّ اللّهَ لاشيءَ مثلـهُ ... لهُ الأمـم الأولـى يقـومُ نُشـورهـا
إمامُ الهدى كم من أبٍ أو أخٍ له ... وقد كان للأرض العـريضـة نُـورهـا
إذا اجتمَع الآفاقُ من كلِّ جـانبٍ ... إلى مَنْسَكٍ كـانـت إلـينـا أمـورُهـا
بنَى بَيْتَنا بانى السماءِ فنَـالـهـا ... وفى الأرض منْ بَحْرى تفيضُ بُحورُها (١)

ومن الطريف أن الشاعرين يتحاوران من نفس المنطلق الدينى الذى يصبح فيه التيار الإسلامى عاملا مشتركا بينهما ، وكأن كلا منهما لا يجد مكانة قومه ولا مكانته إلا من خلال احتواء الشعائر الإسلامية ، والقيام على خدمة الدين الإسلامى ، وكذلك كانا يفعلان مع غيرهما من الشعراء على نحو ما نرى عند جرير فى هجائيته البائية المشهورة فى الراعى النميرى :

تنحَّ فإنَّ بَحْـرِى خـنـدفيٌّ ... تَرَى فـى مـوجِ جـريته حَبابَا
فما تَلْقَى مَحَلِّيٌّ فـى تَميمٍ ... بذى زَلَلٍ ولا نَسَبى ائـتشَابا
علوتُ عليكَ ذروةَ خِـندفيٍّ ... ترى مـن دونهـا رُتُباً صِعَابَا
له حـوضُ النبىِّ وسَاقيَاهُ ... ومَنْ وَرِثَ النُّبوةَ والكتَـابـا
ومناً مَنْ يُجيزُ حَجيجَ جَـمْعٍ ... وإنْ خَاطَبْتَ عَزَّكُمُ خِطَابَا (٢)

ولذلك راح يرصد نتائجه بناء على هذا الموقف الإسلامى لقومه ، فقد عز به نسبهم ، وارتفع شأنهم ، حتى فاخر هم ، وخوّف من غضبهم :

---

(١) شرح النقائض لأبى عبيدة : ٢٢٦/٢ . ويشير فى الشطر الثانى من البيت الأول إلى النبى عليه السلام .

(٢) شرح النقائض لأبى عبيدة : ١٥٤/٢ . المؤتشب : المخلوط من كل ضرب . والرتب : الصخور المتقاربة ، بعضها أرفع من بعض . وجمع هى مزدلفة ، والإجازة من عرفات وإليها ، قال أبو عبيدة كانت الإجازة فى الجاهلية لصفوان بن شجنة بن عطارد بن سعد ن زيد مناة بنى تيم .

إذا غضبَتْ عليك بنُوتَميمٍ  حَسِبْتَ الناسَ كلَّهُمُ غِضَابَا

أَلسْنَا أكثرَ الثقلين رَجْـلاً  ببطنِ منىً وأعظـمَهُ قِبَـابَا

وقد ركز الفرزدق فى بيتين له على الجانبين الدينى متمثلا فى النبى عليه السلام الذى هدى الله به الناس بعد ضلالهم ، والدنيوى متمثلا فى الخليفة الذى دانت له العرب جميعا وخضعوا لسلطانه وأدخل قومه فى كلا الجانبين :

وما كانَ هذا الناسُ حتى هدَاهُمُ  بنا اللّه إلا مثلَ شـاءِ البَهائـم

فما منهـم إلاّ يُـقـادُ بـأنْـفِـه  إلى مَلِكٍ من خِنْدِفٍ بالخَزائم (١)

وهكذا تبارى جرير والفرزدق من خلال هذا الجانب الدينى فى أنساب كل منهما ، والموقف هنا مع هذين الشاعرين المسلمين يبدو مبرَّراً ومفهوما ، أما فيما يتعلق بالأخطل الذى يفتقد أدنى رصيد لنفسه أو لقومه من هذا الحس الدينى ، فقد آثر الانصراف عنه إلى فخر عام لا يكاد يضيف من خلاله جديداً إلى الفخر التقليدى الذى نعرفه عند الجاهليين ، من مثل قوله :

وإناَّ لقَوَّادُون للأمْرِ قَوْمَنَا  يكونُ بـنـا ميـمُونُه وأشـائـمُـهْ

وإناَّ لجزاْوُن بالخَيْر أهله  وبالشرِّ حتى يسأم الشرَّ سائمُهْ (٢)

فهو لم يكد يكتسب من الحس الإسلامى هنا إلا ذلك الحديث عن الجزاء العادل الذى ينهى عن المبادأة بالعدوان ، والذى استغل منه مصطلحى « الخير » و«الشر» وهو يتخذ من الماضى الحربى وسيلة يعوض بها الجانب الدينى الذى عجز عن استلهامه أو لعله لم يجد من معطيات قومه فى الإسلام ما يكفى لصياغته ، على نحو ما يكشفه قوله أيضا فى قصيدة أخرى :

---

(١) المصدر نفسه : ١٥٣/٢ . والخزائم : الحلقات التى تشد بها أنوف الابل للتحكم فيها .

(٢) ديوان الأخطل : ٥٤٩/٢ .

وإنىّ صبورٌ من سُلَيْمٍ وعَامِـــرٍ ... ونصرٌ على البَغْضاء والنَّظَـرِ الشَّزْرِ
إذا ما التَقَيْنَا عند بِشْرٍ رأيتَهم ... يغضُّون دُونى الطَّرف بالحَدَق الخُضْرِ
وأوْجُهِ مـوتَـورِين فيهـا كآبةٌ ... فرَغْماً على رَغْمٍ ووَقْـراً عـلى وَقْرِ
فنحنُ تَلَفَّعْنَا على عسكَـرَيْهِمُ ... جهاراً وما طِبِّى ببَغْىٍ ولا فَـخْرِ (١)

وعلى هذا النحو استمر الشعراء فى حرصهم على تأصيل الأنساب والتفاخر من حولها ومحاولة تثبيتها من الجانب الدينى ، ويبدو الأخطل - وهذا طبيعى - من أقلهم قدرة على طرح هذا الجانب فى فخره وهجائه ، مما جعله عرضة لسهام الهجاء العنيفة تصب عليه من هذا الجانب من جرير ، وحين قلّت أدوات الشاعر فى الرد على هذا اللون من الهجاء استبدل بالجانب الدينى الأحساب الجاهلية القديمة ، ففرق فيها ، واعتمد عليها اعتمادا أساسيا ، واستغلها استغلالا واسعا يعرض به ما أجاده صاحباه من تمثل التيار الإسلامى الذى أضافا منه أيضا إليها ، فأصبحا قادرَيْن على اللعب بالورقتين جميعا ، فى حين وقف الأخطل مكتوف اليدين أمام الورقة الأولى (٢) .

وهكذا أخذ الشاعر الأموى من الشاعر الجاهلى اختفاء شخصيته فى دائرة الفخر الجمعى ، ورضاه بأن يكون مجرد عنصر صغير يلتئم مع قومه محتميا بهم ولكنه أخذ من التيار الإسلامى المعانى الجديدة التى أدار من خلالها حواره على سبيل الفخر أو الهجاء ، ومن خلال هذا المزج بين الدائرتين : الجاهلية والإسلامية أدار شعراء النقائض هجاءهم وفخرهم ، على نحو ما نجده فى تلك النقيضة التى يرد بها الفرزدق على جرير ، فيرى مآثر قومه من منظور دينى ، ويرى ذاته وقد تفاعلت تماما واختفى ضميرها فى إطار الضمير القومى القبلى :

---

(١) ديوان الأخطل : ٤٥٧/٢ سليم وعامر ونصر : قبائل من قيس عيلان . النظر الشذر : نظر البغضاء . تلفعنا : أحطنا واشتملنا . الطب : العادة والدأب .

(٢) انظر الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٣.٤ .

| | |
|---|---|
| ومناً الذى اختيرَ الرجال سَمَاحةً | وخيراً إذا هبَّ الريــاحُ الزَّعَازِعُ |
| ومناً الذى أعطىَ الرسولَ عَطِيَّةً | أسَارَى تميــمٍ والـعـيونُ دَوامِـعُ |
| ومنا خطيبٌ لا يُعابُ وحَـامِـلٌ | أغرُّ إذا التفَّت عـليـه المَجَــامِعُ |
| ومنا الذى أحيَا الوَئِيد وغـالـبٌ | وعمروٌ ومناً حـــاجـبٌ والأقَارِعُ |
| أولئك آبـائـى فجـئنى بمثلهـم | إذا جَمَعْتنَا يا جريرُ المَجَامِعُ (١) |

*  *  *

## ب - الأيام والتاريخ الإسلامى :

ولسنا هنا بصدد تحقيق أيام العرب التى استغلها شعراء النقائض مادة هجائية جيدة استندا إليها فى تأصيل التعبير بالأيام والوقائع والهزائم ، وقد عرض الأستاذ أحمد الشايب لهذه الأيام وما دار حولها من حوار بين شعراء النقائض فى حديث تفصيلى رجع فيه إلى أيام كل قبيلة ، ومفاخرها ومثالبها ، وأشهر المعانى التى تناولها الفحول فى هذا الجانب (٢) .

ولذلك يحسن أن نبدأ مباشرة بمحاولة عرض الملامح الإسلامية الجديدة التى التقطها الشعراء من التاريخ الإسلامى لتدخل فى بنية القصيدة ضمن جزئيات هذا التيار الجديد ، فقد تُعاود الشاعر ذكريات من ماضى الحروب والوقائع الإسلامية وعندئذ يلح على استخراجها من صفحات التاريخ وعرضها فى شعره وفى نقائض جرير تتكرر مشاهد التاريخ الإسلامى التى تخدم صوره الهجائية ، ومن هذا الجانب الإسلامى ما استعرضه فى تلك الصورة السريعة التى

---

(١) ديوان الفرزدق : ٤١٨/١ ، الأقرع بن حابس هو الذى كلم الرسول فى أصحاب الحجرات من تميم فرد سَبْيَهم . وخطيب الناس هو شبة بن عقال . والحامل : هو عبد الله بن حكيم المجاشعى الذى حمل الحملات يوم المربد . ومحيى المؤودات هو صعصعة بن ناجية جد الفرزدق . وغالب هو أبو الفرزدق . وعمرو وحاجب والأقارع من سادة تميم وفرسانهم .

(٢) يراجع « تاريخ النقائض » الفصل الرابع من الباب الثالث ص ٢٥٧ - ٢٨٨ .

رسمها فى هجاء بنى حنيفة عن أحداث حروب الردة وقضاء خالد بن الوليد عليها :

تُخزى حنيفةَ أيامٌ كَسَتْ حُمَمًا ... منها الوجوهَ فما شىءٌ بمَاحِيها

أيامَ تُسْبَى ولا تَسْبِى ، ويقتُلها ... مالم تُؤدِّ خَراجاً مَنْ يُعَاديهَا

لما رأتْ خالداً بالعِرْضِ أهْلكَهَا ... قتلاً وأسْلمَها ما قالَ طَاغِيها

دانَتْ وأعطتْ يداً للسِّلم صاغرةً ... من بعدِ ما كادَ سيفُ الله يُفْنيها (١)

ولعل الشاعر قد وجد سندا من التاريخ يزيد من تأكيد موقفه من تأصيل الأنساب التى رأيناه يفتخر بها ويهجو من خلالها ، من ذلك ما استغله جرير ضد الأخطل حيث يبدأ بحديث الأنساب والأحساب :

ونحن الأفضلوَن فأىُّ يومٍ ... تقولُ التغلبىّ رجَا الفضَالاً

ألم تر أن عزَّ بنى تميم ... بناهُ اللّه يوم بنىَ الجبالاً

بنى لهُم رواسىَ شامخاتٍ ... وعالى اللّه ذرْوَتَهُ فَطَالاً

ثم ينتقل إلى أحداث التاريخ الإسلامى ، فيستغل منها حروب قيس وتغلب ، وما لقيته تغلب فيها من هزائم ، مشيرا فى أثناء ذلك إلى قصة استعصاء تغلب على الإسلام حين دُعيت إليه ، وقبولها دفع الجزية بدلا منه :

تواضعَتِ القُروم لخِنْدِفىٍّ ... إذا شئْنا تخمَّط ثم صَالاً

ويسعَى التغلبىُّ إذا اجتَبَيْنَا ... بجزْيَته ، وينتظرُ الهِلالا

لقيتُم بالجزيرةِ خيلَ قَيْسٍ ... فقلتُمْ : مَار سَرْجسَ لاقتَالا

فلاخيلٌ لكم صَبَرتْ لخَيْلٍ ... ولا أغْنَتْ رجالكم رجَالا

---

(١) ديوان جرير : ٥٤٥/٢ . طاغيها هو مسيلمة الكذاب . والعرض : وادى اليمامة الأعظم .

وأسلمْتُمْ شعيث بَنى مَليل  أصابَ السيفَ عاتِقَه فمَالا [1]

ويستغل هزيمة تغلب أمام قيس يوم البشر [2] ، فيشمت فى قتلاهم الذين لقوا مصارعهم فى المعركة دون أن ينالوا أجر الشهادة الذى أعده الله للمجاهدين من المسلمين ، ويسخر من أنهم سقطوا على الأرض وغطوا بعباءاتهم وثيابهم غير الطاهرة ، ويمزج هذه الصورة المتعددة الألوان بصورة الأخطل وهو بعيد عن المعركة ، وقد لعبت الخمر برأسه وأسكرته نشوتها عن أن يرى ما أصاب قومه من هزيمة وهوان :

أبا مالكٍ : مالَتْ برأسِكَ نشوَةٌ  وبالبِشر قتلى لم تطهر ثيابها
فمنهُمْ مُسَجَّى فى العباءة لم يمُتْ  شهيداً ، وداعى دعوة لا يُثَابُهَا [3]

ويمضى جرير مستغلا هزيمة تغلب فى هذا اليوم ، فيعيرهم بأن قتلاهم قد ثووا فى قبورهم كما ثوت ثمود إلى يوم القيامة ، ويهزأ مرة أخرى من الأخطل الذى لم يشهد المعركة وإلا كان قد لقى جزاءه كما لقيه سائر قومه :

أبا مالكٍ لَـوْ أدركَـتْكَ رِمَاحُنَا  لخرَّ البَوَاقى من نواجِذِكَ الخُضْرِ
وإن نداماكَ الـذين خَـذَلْتَهُمْ  أبا مالك عند المُوَاسَاةِ والصَّبْرِ

---

(١) ديوان جرير : ٧٤٩/٢ . القروم : فحول الإبل ، يريد بها هنا السادة . وخندفى : نسبة إلى خندف أم العرب ، يريد قيس عيلان التى كان يتحدث بلسانها وتخمط : هاج وثار ، من صفات فحول الإبل يخلعها على سادة قيس . وشعيث بنى مليل : رجل من تغلب . وجرير يشير فى هذه الأبيات إلى يوم « الثرثار الثانى » الذى انتصرت فيه قيس على تغلب .

(٢) يوم البشر : من الأيام الإسلامية المشهورة لقيس على تغلب ، وقد استغله جرير كثيرا فى هجائه للأخطل ، وقد كان جرير – كما يقولون – يحطب فى حبل قيس ( انظر الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٢٦١ ) .

(٣) ديوانه : ٦٧٤/٢ . وقوله « وداعى دعوة لا يثابها » يريد أن دعاءه لا يستجاب له .

ثوَواْ إذ لقوْنا بالرُّحُوب كما ثوَتْ     ثمودُ إلى يوم القيامة بالحِجْرِ (١)

وهكذا يمتد التعبير إلى استغلال الوقائع الجديدة من منظور إسلامى على سبيل الإيجاب أو السلب ، وعند الفرزدق يتكرر الموقف الدينى فى رصد أحداث التاريخ واستغلالها مما يتبدى فى قوله :

لا بارك اللهُ فِى قومٍ ولا شرِبُوا     إلا أجَاجًا أتَوناْ مـــن سجِسْتَانَا
منافقِينَ استَحلّوا كلَّ فَاحِشَـــةٍ     كانواْ على غيرِ تَقْوَى الله أعْوانَا
ألَمْ يكن مُنْذِرٌ فيهم ليُنْذِرَهُـــمْ     عذابَ قومٍ أتَواْ لله عِـصْيَانَا (٢)

وليس فى حاجة إلى التعريف أو التعليق ظهور الطابع الإسلامى فى هذه الأبيات ، ابتداء من هذا الدعاء الإسلامى إلى ذكر « النفاق » و« الفاحشة » و« التعاون على تقوى الله » و« وجود النذير فيهم » لينذرهم بالقصص الدينى للأمم الغابرة التى يستعين بها الشاعر فيما تلا ذلك من أبيات يؤكد بها هجاءه وتخويفه لخصومه .

وقد تظهر المؤثرات الإسلامية أكثر وضوحا وعمقا وتفصيلا حين يستعين الشاعر بوقائع من ماضى التاريخ الإسلامى لتأكيد الصورة التى يقف عندها كما نرى عند الفرزدق حين استوحى ما دار فى غزوة « بدر » الكبرى بمدلوله التاريخى والإسلامى ليكمل من خلاله لوحته الفنية التى رسمتها أبياته ، وفيها يقول منتقلا من لوحة الهجاء إلى لوحة المدح فى نفس القصيدة :

إلى باعثِ المَوْتَى لينزلَ نصـرهُ     فأنزَل للحجّاج نصـراً مُؤَزَّرا
ملائكة مَنْ يجعلِ اللهُ نصرَهُم     له يكُ أعلى فى القتالِ وأصْبَرا

(١) نقائض جرير والأخطل ص ٣٩ . النواجذ : الأضراس ، ووصفها بأنها خضر من شرب الخمر والرحوب : اسم المكان الذى دارت فيه المعركة . والحجر : ديار ثمود .

(٢) ديوان الفرزدق : ٣٢٨/٢ .

رأوا جبرئيل فيهمُ إذ لقـوهُم ... وأمثالهُ مـن ذى جَـنَاحَيْن أظهـرا

بأيدى رجال يمنعُ الله دينَهُـمْ ... بأصدقَ من أهـل العـراق وأصْبَرا

كأنّ على دير الجماجم منهمُ ... حصائدُ أو أعجازُ نـخـل تـقـعّـرا

لقيتمُ مع الحَجّاج قوماً أعزّةً ... غلاظاً على من كان فى الدّين أجْورا

بهمْ يومَ بَدْرٍ أيّدَ اللهُ نَـصرَهُ ... وسوىَّ من القَتْلى الركىَّ المُـعَوَّرا (١)

وفي مقابل اللوحة الفنية التى يرسمها الشاعر وتتعدد جزئياتها مع تعدد الأبيات ومعها يزداد التيار الإسلامى تأثيرا وعمقا ، تأتى المواقف أحيانا غاية فى الإيجاز ، ويمر عليها مرورا سريعا ، فقط هو يستعين بها أو يستشهد من خلالها على ما يقوله من فخر أو هجاء ، كما أشار الفرزدق إشارة سريعة إلى موقعة الجمل فى قوله هاجيا جريرا .

وعشيّةَ الجمل المُجَلّل ضاربُوا ... ضرباً شؤُون فراشه تتَزيّلُ (٢)

فهو يستخرج من ذاكرته التاريخية ضمن وقائع التاريخ الإسلامى ما حدث يوم الجمل مع السيدة عائشة رضى الله عنها ، ومع الفرزدق أيضا نعود إلى «بدر» ، وقد اتخذها مثلا دينيا لانتصار المسلمين على الشرك بالتأييد الإلهى ، وفى قوله يهجو جريرا عاقدا الموازنة بين موقف قومه هو وموقف المسلمين فى «بدر» :

ولما رأينَا المُشركين يـقـودُهـم ... قتيبةُ زَحفاً فى جُموعِ الزَّمَازِم

ضَرَبْنَا بسيفٍ فى يمينك لم نَدَعْ ... به دونَ باب الصّين عيناً لظَالم

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢٣٨/١ . الركى : البئر . والمعور : من عور البئر إذ أكبسها بالتراب حتى نضب ماؤها .

(٢) شرح النقائض لأبى عبيدة : ١٨٥/١ . شؤون فراشه : عظام رأسه الرقيقة . وتتزيل : تتفرق .

به ضربَ اللّهُ الذّين تَحَزّبوا    ببَدْرٍ على أعناقِهم والمعَاصِمِ (١)

ويتمثل الأخطل أيضا بعض المواقف من التاريخ الإسلامى فيدعم بها شعره فى هجاء قيس عيلان ومدح بنى أمية من مثل قوله :

فاللّه لم يرضَ عن آل الزُّبَيْر ولا    عن قَيس عَيْلاَن كانواْ طالماَ خَربوا

ومن الهجاء إلى المدح يقول عن الأمويين مستعينا بالتاريخ :

إن تك للحقّ أسبابٌ يُـمَـدُّ بها    ففى أكفِّهم الأرسانُ والسَّـــبَبُ

همُ سَعَواْ بابنِ عفّانَ الإمامِ وهُمْ    بعدَ الشِّماس مَرَوْها ثُمّتَ احتَلَبُوا

حرباً أصابَ بنى العوام خَــابِهُا    بُعْداً لمنْ أكلتْهُ النارُ والحَطبُ (٢)

وهكذا بدت أحداث التاريخ الإسلامى رافداً ثريا زاد من معجم الشعراء إذ راحوا يستلهمون الوقائع ، ويستعينون بعرضها نصرا لهم على مهجويهم من ناحية ، وزيادة في الفخر بقبائلهم من ناحية أخرى .

* * *

(١) شرح النقائض لأبى عبيدة : ٨٢/٢ ، الزمازم : المجوس لأن قتيبة استعان بهم فى حربه . فى يمينك : يقصد سليمان بن عبد الملك .

(٢) ديوان الأخطل : ٨٥/١ - ٨٦ ، الشماس : النفور والاستعصاء ، يريد شماس الفتنة . مروها : مسحوا ضرعها للحلب .

## (٥)

# الحس الإسلامى وقضية الفحش والإقذاع

رأينا كيف كان التيار الإسلامى عاملا مؤثرا فى النقائض الأموية ، ورأينا كيف انتشر الحس الإسلامى – مع تفاوت فى درجة انتشاره – عند كل شعراد النقائض الذين شاركوا فى هذه المعركة الواسعة ، سواء منهم الفحول الكبار أو من دونهم من الشعراء ، وعللنا بأن هذا التيار الإسلامى كان متغلغلا فى كل جوانب المجتمع الجديد ، فلم يكن غريبا أن يتغلغل أيضا فى المجتمع الأدبى ، كما عللناه أيضا بأن الثلاثة الكبار الذين وجهوا الحياة الأدبية فيه ، وفرضوا سلطانهم الفنى عليه هم الذين أصلوا للقصيدة الأموية وأرسوا تقاليدها التى تقوم على أساس المزاوجة الدقيقة بين الأصالة والمعاصرة ، وأن هذا التأصيل انسحب على كل فنون الشعر التى شاركوا فيها ، ومن بينها – بل ربما على رأسها – فن الهجاء الذى تحول عندهم إلى هذه الصورة الجديدة التى عرفت فى تاريخ الأدب العربى بالنقائض .

ولكن تظل أمامنا ظاهرة تبدو غريبة ، وتحتاج إلى تفسير وتبرير . وقد كان من المتوقع – من الناحية النظرية – أن يتجه التأثير الإسلامى فى هذه النقائض – أول ما يتجه – إلى محاولة النأى بها عن الإقذاع والإفحاش والإسفاف ، وهى السمات التى وسمتها بطوابع مميزة لها قد يكون من اليسير أن نتقبلها لو أن هذه النقائض كانت صادرة عن شعراء جاهليين لم يدركهم الإسلام فيهذب نفوسهم ويباعد بينهم وبين الفحش فى القول ، والتنابز بالألقاب ، والطعن فى الأعراض وقذف المحصنات مما لا يتفق مع مثالية الإسلام المهذبة المترفعة ، وقيمة الخلقية الكريمة ، ودعوته إلى الكلمة الطيبة والدفع بالتى هى أحسن ، وإن يكن الواقع الذى تؤكده النصوص الجاهلية لا ينأى بالهجاء الجاهلى عن كثير من هذه السمات التى وسمت النقائض الأموية . ولكن الحقيقة التى تؤكدها

نصوص هذه النقائض أن التأثير الإسلامى لم يصل إلى درجة تصفية هذه النقائض وتنقيتها في داخل هذه الدائرة الأخلاقية ، دائرة الفضيلة ، وكأنما وقفت المثالية الإسلامية فى جانب ، وهذه النقائض فى جانب آخر .

ومن الحق أن اشتعال معركة النقائض الأموية على هذه الصورة الواسعة ، وعلى امتداد هذه الحقبة الزمنية الطويلة ، يعد - من بعض جوانبه - عودة للحياة الجاهلية ، وارتداداً للعصبيات القبلية التى حاول الإسلام القضاء عليها (١) ولكن الحق أيضا أن هذه العصبيات الجاهلية لم تكن هى التى وقفت وراء هذا المستوى الأخلاقى الذى انحدرت إليه النقائض الأموية ، فقد كان الشاعر الجاهلى - وهو فى قمة إيمانه بعصبيته القبلية ، وفى ذروة حرصه على التمسك بها - يتحرى الدقة والموضوعية فى معاركه الهجائية مع خصومه ، ويتحرى الصدق والإنصاف فيها ، ويحفظ على المرأة حرمتها وكرامتها ، ويتباعد عما يسىء إليها . ومن هنا تخفّف - إلى حد كبير - من هذا الإقذاع والإفحاش والإسفاف ، ومن هذا الطعن فى الأعراض والتعرض للنساء (٢) .

لم يظهر التأثير الإسلامى فى هذا الجانب من النقائض الأموية ، بل ربما لم يكن الإسلام - أو على الأقل المثالية الإسلامية - فى ذهن هؤلاء الشعراء وهم يتبادلون هذا السباب العلنى ، ويتقاذفون بالتهجم على الحرُمات والأعراض افتراء وكذبا فى معظم الأحيان . والدليل على ذلك أن جريرا - وهو أشد الثلاثة الكبار تديُّنًا وإيمانا وتمسكا بالإسلام وشعائره - كان أشدهم فحشا ، وأكثرهم إقذاعا ، وأقلهم حياء (٣) ، فى حين كان الأخطل المسيحى أعفّهم لسانا ، وأقلهم بذاءة وإسفافا ، ويرد الأستاذ أحمد الشايب ذلك إلى أنه كان

---

(١) الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ١٨٨ - ٢٠٤ . وأيضا الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٥٨ - ٦٠ .

(٢) انظر الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٤١٣ .

(٣) الأستاذ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٤١٣ .

يخشى « أن يهاجم نساء المسلمين فى دولة إسلامية ترعاه ، أو يخلط مدائحه فى الخلفاء بهذا السباب ، أو يتورط فى شىء لا يلائم طبعه [1] ، وربما كان لكبر سنه حين بدأت مشاركته فى معركة النقائض أثر فى ذلك .

والواقع أن هذه الظاهرة التى لم يعرفها الهجاء العربى بهذه الصورة الواسعة حتى فى العصر الجاهلى ترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف المختلفة المتشابكة التى وقفت وراء معركة النقائض الأموية تؤجج من نيرانها ، وتزيد من اشتعالها ، وتلقى مزيدا من الجمر فى أتونها المتوقد . فهذه الظاهرة - فى حقيقة أمرها - خلاصة لكل الخيوط المعقدة المتشابكة فى المجتمع الأموى . ومن هنا كان لابد لنا من أن نتلمس هذه الخيوط حتى نتعرف على حقيقة الموقف ، وإن يكن من الضرورى أن نضع فى تقديرنا أن شعراء النقائض الفحول الذين وجهوا هذه المعركة ، وتحولوا معها إلى أبطال لها ، لم يتحولوا إلى دعاة للإسلام ، أو وعاظ ينادون بمثاليته ، بل إنهم لم يكونوا صالحين للقيام بهذه المهمة الدينية ، وقد شغلهم الشعر عن كل شىء ، ولكنهم - على الرغم من ذلك - لم يكونوا قادرين على التباعد عن هذا التيار الإسلامى الذى فرض تأثيره على كل شىء فى المجتمع الجديد من حولهم ، فاتخذوا منه رافدا يستمدون منه ما يثرى فنهم وما يضيف ألوانا جديدة إلى لوحاتهم الفنية لتتحقق لهم تلك المزاوجة الدقيقة بين الأصالة التراثية والمعاصرة .

ولعل التيار السياسى كان فى مقدمة هذه التيارات التى كان لها أثرها وخطرها على صياغة هذه النقائض ، وهو تيار أخذ على عاتقه تأجيج العصبيات القبلية فى بيئة العراق الثائرة التى استقرت فيها أحزاب المعارضة حتى ينصرف الناس عن التفكير فى السياسة وما قد يصل بهم هذا التفكير إلى معارضة نظام الحكم . وغير بعيد عن الأذهان موقف بشر بن مروان أمير العراق فى تأجيج نيران هذه المعركة الهجائية [2] . وساعد على تأجج نيران هذه العصبيات أن

---

(١) المرجع السابق ص ٤١٤ .

(٢) انظر الأغانى : ٣١٥/٨ (دار الكتب) .

المدينتين الكبيرتين فى العراق : البصرة والكوفة اللتين شهدتا معركة النقائض أُسِّستا فى أيام عمر بن الخطاب لتكونا معسكرين ثابتين للجيوش الإسلامية فى انطلاقها الجارف نحو الشرق ، وظلّتا تستقبلان أفواجا من أبناء القبائل العربية تهاجر إليهما لتستقر فيهما ، وقد خططت المدينتان منذ تأسيسهما تخطيطا قبليا بحيث تنزل كل قبيلة أو كل مجموعة من القبائل المتحالفة خطة خاصة بها . وعمل هذا التخطيط على أن تعيش القبائل فى المدينتين الناشئتين حياة قبلية تُعَدُّ - فى كثير من جوانبها - امتدادا لحياتها القديمة فى الجزيرة العربية (١) .

وقد جددت هذه العصبيات القبلية عصبيات قديمة موروثة منذ العصر الجاهلى بين اليمنية والعدنانية ، وبين ربيعة ومضر ، وبين قيس وتغلب وتميم ، ودخلت هذه العصبيات بأشكالها المختلفة فى بنية النقيضة الأموية ، ووقفت وراءها تطبعها بطوابعها المميزة . واندفع الشعراء ، فى ظل هذه العصبيات المتجددة ، يفعلون كل شىء من أجل الغلبة والفوز فى ميدان الصراع القبلى الموروث .

وهناك أيضا التيار الاجتماعى الذى أخذ يسود الحياة الأموية حاملا معه ملامح حضارية وافدة غيرت من التقاليد العربية الموروثة التى تعارفت عليها القبائل العربية منذ العصر الجاهلى من الحفاظ على العرض والشرف والمرأة ، كما خفَّفتَ أيضا من بعض التقاليد الإسلامية الجديدة وما تدعو إليه من مثل وقيم خلقية تدور كلها فى دائرة الفضيلة التى يدعو الإسلام إليها وقد وقف الدكتور شوقى ضيف يرصد التحوُّل الذى أصاب الحياة الاجتماعية فى هذا العصر ، فلاحظ أن المجتمع العربى الذى ظهرت فيه النقائض ، قد تكوَّن « فى شكل مدينة لأول مرة فى تاريخ القبائل التى نزلت البصرة ، وهى قبائل أكثرها مضرية ، إذ كان جمهورها من قيس وتميم وربيعة . وكانت هذه القبائل تعيش أثناء العصر الجاهلى فى البادية جاهدة فى تحصيل قوتها وأسباب عيشها ، فلما جاءت الفتوح ، واشتركت هذه القبائل فيها ، أنزلها عمر فى البصرة

(١) الدكتور يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ص ٥٩ .

والكوفة ، اختطهما لها على حدود فارس . وأخذت مجموعها تعيش فى هاتين المدينتين معيشة جديدة يخدمهم فيها الفرس وغيرهم من الموالى ، وقد ملأت الفتوح حجورهم بالأموال ، ونظم لهم عطاء فى دواوين الدولة ، وأتاح ذلك كله لهم حياة هادئة رخية ، ليس فيها شظف العيش القديم ، وإنما فيها الراحة والفراغ والعطلة ، وخاصة لمن لم يشتركوا فى الثورات والانتقاض على بنى أمية » [١] . وكانت نتيجة ذلك أن القبائل العربية عاشت فى عطل وفراغ لم تعرفه من قبل [٢] ، وهو عطل أخرج العرب من بداوتهم القديمة إلى حياة متحضرة ، « والمفروض أن أى جماعة يوجد فيها هذا العطل تحاول أن تقضى بعض أوقات فراغها فى شىء تتلهى به وتتسلى وتقطع مسافة الفراغ » [٣] .

وهناك غير هذين التيارين تيارات أخرى اقتصادية وعقلية ودينية تحولت معها بيئة العراق إلى منطقة مضطربة ثائرة تتصارع فيها هذه التيارات وتتصادم بشكل ربما لم تشهده أى منطقة أخرى من الدولة الإسلامية فى هذا العصر . ومن الممكن أن ننفذ من خلال هذه التيارات المتصارعة إلى تفسير للظاهرة التى نحن بصددها ، ولكنه يتراءى تفسيرا عاما لظاهرة النقائض بجميع جوانبها ، وليس خاصا لظاهرة الإفحاش والإقذاع فيها ، ومن هنا كان لابد لنا من البحث عن تفسير مباشر يفسر هذه الظاهرة الخاصة تفسيرا دقيقا .

وفى رأينا أن أقرب تفسير وأدقه لهذه الظاهرة الخاصة هو ما يذهب إليه الدكتور شوقى ضيف من أن معركة النقائض « تحولت من غاية الهجاء الخالص إلى غاية جديدة ، هى سد حاجة الجماعة الحديثة فى البصرة إلى ضرب من ضروب الملاهى » [٤] ، وقد أصبح الهجاء فى صورته الجديدة « يراد به إلى اللهو لا إلى الجد كما كان الشأن فى القديم » [٥] ، وتحول المربد والكناسة

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ١٩٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٠٣ .  (٣) المرجع نفسه ص ٢٠٠ .
(٤) الدكتور شوقى ضيف : العصر الإسلامى ص ٢٤٢ .
(٥) الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص١٧٩ .

« إلى ما يشبه مسرحين كبيرين يظهر عليهما يوميا شعراء مختلفون يلعبون لعبة الهجاء اللطيفة » [1] ، وهى اللعبة التى كان يعجب بها القوم ، ويخرجون للفرجة عليها ، وتتحلق حولها حلقات للاستماع إلى الشعراء [2] كما نذهب نحن الآن إلى دور التمثيل والخيالة نلهو بعض الوقت ، أو كما نذهب إلى ناد رياضى للفرجة على لعبة كرة القدم مثلا » [3] . وأمام هذا الضرب الجديد من الملاهى واستجابة لحاجة الجماهير المختلفة حوله فى أسواق العراق للضحك والتسلية ، اندفع هؤلاد الشعراء فى هذا السباب العلنى ، يتخذون منه وسيلة لإرضاء حاجة الجماهير للضحك والتسلية . ويحق ما يسجله الدكتور شوقى ضيف من أن هذه الظاهرة لم يكن يقصد بها إلى السباب والتخاصم بقدر ما كان يقصد بها إلى التسلية [4] ومن هنا لم يكن هذا السباب سببا فى إثارة حفيظة القبائل ولا غضبها [5] .

والذى نريد أن نصل إليه من وراء هذا كله أن التيار الإسلامى لم يكن هو التيار الوحيد القادر على توجيه دفة القصيدة ، أو تحديد السبل أمام الشعراء ، وإنما كانت هناك تيارات أخرى متشابكة ومعقدة تتحرك وراء الموقف ، وتتدفع من خلفه ، لتتدافع به هاهنا وهاهناك . وأمام هذه التيارات تهاوت معظم القيم والمثل الخلقية ، وتناسى الشعراء كثيرا من قضايا الالتزام الأخلاقى التى كان الإسلام يدعو إليها ، ويحث عليها ، ليقوم بناء الشخصية الإسلامية على قواعد ثابتة منها .

وإلى هذا الحد كانت الحياة معقدة من حول الشعراء ، ولم يستطع أكثرهم إلا أن يصدُرَ عنها فى صورتها الكاملة مهما تكن الخيوط متشابكة أو معقدة من حوله . ومن الحق أن الشاعر الأموى كان يستجيب للتيار الإسلامى ، ويتخذ منه

---

(١) المرجع السابق : الموضع نفسه .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠٠ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٠١ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٩٦ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢٠١ .

عنصرا من عناصر بناء شعره ، ولكنه حين يصطدم بالموقف الاجتماعى أو السياسى أو غيرهما من المواقف التى تحيط به وتتشابك من حوله ، لم يكن يتورع عن أن ينغمس فى تياراته الصاخبة المضطربة .

* * *

فى ظل هذه اللعبة الجديدة ، وفى أرجاء الملعبين الكبيرين فى المربد والكناسة وتحقيقا لأهداف هذه اللعبة من إضحاك الجماهير الملتفة حولها ، اندفع شعراء النقائض يتبادلون السباب العلنى ، والشتائم المقذعة التى تتعرض للأمهات والزوجات والأخوات ، غير مبالين بما فيها من افتراء على الحق ، وجرأة على الصدق ، واتهام بالباطل ، وادعاء بالكذب والبهتان ضاربين بكل ما تعارفت عليه القيم الخلقية والمثل الدينية من تجنب لهتك الأعراض ، وقذف المحصنات ، والتعرض للحرمات . وكان أشد الثلاثة الكبار إفحاشا وإقذاعا جرير ، ثم يأتى من بعده الفرزدق ، وأخيرا يأتى الأخطل وهو موقف يبدو غريبا ، فجرير - كما رأينا - أشد الثلاثة تدينا وتمسكا بشعائر الإسلام ، والفرزدق أشد الثلاثة فجورا وفسقا وتحللا من شعائر الدين ، والأخطل مسيحى . ويفسر الدكتور شوقى ضيف هذا الموقف بأن تفوق الفرزدق على جرير جعل جريرا « يعمد إلى الهجاء الشخصى أكثر من صاحبه ، فهو يكثر من السباب والشتائم ، بينما يتوقر الفرزدق ويترفع عن أن ينحدر معه إلى السفح الذى يهوى إليه » [1] ، كما يرده أيضا إلى أن جريرا فى نقائضه كان أشد عنفا من صاحبيه ، فهو « يشبه الطائر الجارح حين ينقض على فريسته ، يريد أن لا يبقى فيها شيئا . ولعل ذلك ما جعله يلجأ فى أحوال كثيرة إلى هتك الحرمات والأعراض كأنه يريد أن يمزق خصمه تمزيقا » ، أما الأخطل والفرزدق فلم يكونا على هذه الصورة من العنف ، بل كان الأخطل حريصا إلى حد كبير على شَيْبه ووقاره ، وكان الفرزدق حريصا إلى حد كبير على الاعتداد بنفسه وبكرامته ، « ومن هنا كانا لا يعمدان إلى

---

(١) التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٢٥ .

السب والقذف على نحو ما يعمد جرير ، فهما يحتشمان ، أما جرير فلم يكن يعرف حشمة ولا ما يشبه الحشمة ، بل كان ينصب انصبابا على خصمه يريد أن يطعنه الطعنة المصمية » (١) .

وكانت النتيجة المتوقعة أن شعراء النقائض - وبصفة خاصة الثلاثة الكبار - تركوا لنا رصيدا ضخما من الفحش والإقذاع والسباب ينتشر انتشارا واضحا في دواوينهم وفى مجموعتى النقائض بين جرير والفرزدق وبين جرير والأخطل ، وهم يظنون أنها بطولة فنية أصروا عليها ، وتسابقوا إليها ، إعلانا عنها من ناحية ، وإرضاء لجمهورهم من ناحية أخرى ، فأساءوا إلى أنفسهم كما أساءوا إلى الأدب العربى ، لأنهم أساءوا الأدب أصلا فى التعامل مع الشعر فى عصر إسلامى . ومن هنا نستطيع أن نجد التفسير الطبيعى لقلة المؤثرات الإسلامية فى هذه الشريحة المحددة من شرائح النقائض الأموية ، على عكس ما نراه من انتشار هذه المؤثرات فى الشرائح الأخرى .

وعلى هذا النحو نلتقى عند شعراء النقائض بصور بيضاء ملائكية نستشفها صافية رقيقة فى الغزل والمدح والفخر ، على تفاوت فى نسبة ظهورها فى هذه الشرائح ، كما نلتقى فى مقابلها بكمٍّ هائل من صور شيطانية قاتمة لا تمت إلى الرصيد الإسلامى بأدنى صلة فى هذه الشريحة اللا أخلاقية من « السب العلنى » وبين هاتين المجموعتين من الصور المتقابلة نلتقى بمجموعة ثالثة يمتزج فيها التيار الإسلامى الجديد بالتيار الكلاسيكى الموروث ، وتتفاوت مستويات العودة إلى الأصالة والأخذ بالمعاصرة ، وهى المجموعة التى نلتقى بها فى أكثر شريحة من شرائح النقائض ، وهى شريحة الهجاء .

وبعد ، فهل نستطيع أن نقول أن شعراء النقائض - فى ظل التيارات المتصارعة والمتشابكة والمعقدة من حولهم - سقطوا ضحايا صراع نفسى بين الخير والشر ، فتركوا لنا رصيدا من سيئاتهم ورصيدا آخر من حسناتهم ، أو - على حد التعبير القرآنى المعجز - ﴿ خلطوا عملا صالحا وآخر سيئا ﴾ (٢) .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ .
(٢) التوبة : ١٠٢ .

## الفصل الثانى
## المؤثرات

١ - القصص الدينى والآيات القرآنية .

٢ - صيغ الدعاء الإسلامى .

٣ - أساليب القسم الدينى .

٤ - الشعائر الدينية .

٥ - السلوك الإسلامى .

٦ - الحِسّ الغيبى .

## (١)
## القصص الديني والآيات القرآنية

لعل مما أفسح المجال أمام التيار الإسلامى ليتدفق فى شعر الهجاء ذلك التزاوج بين فنّى الفخر والهجاء الذى نراه فيه ، ذلك أن القصيدة الهجائية لم تتحرك من منظور سلبى دائم تجاه الخصم ، ولكنها كانت تتعرض أيضا لموقف الشاعر من قومه على سبيل الفخر وعرض الموجب أمام السالب ، وبذلك التقى فى قصيدة الهجاء حشد هائل من الصور الشيطانية والملائكية ، أو من اللوحات شديدة البياض والأخرى قاتمة السواد ، لأنها - على المستوى الجمعى - أصبحت معرضا للحديث عن قوم الشاعر من ناحية ، وأعدائهم من ناحية أخرى . وعلى المستوى الفردى أصبحت شركة بين الشاعر وخصمه على طرفى نقيض ، وهنا يمكن للتيار الإسلامى أن ينفذ إلى الصورة من أوسع أبوابه ، وأن يجد مكانه المطمئن بين أبيات القصيدة ، ومن ذلك ما نجده عند جرير فى رده على الفرزدق موزعا بين أبيات القصيدة التى مطلعها :

ماهاجَ شوقَك من رسومِ دِيَار ... بلِوَى عنيق أو بصُلْبِ مطار

وفيها يقول معيرًا الفرزدق بضلاله الموروث عن أبيه وبُعْدهما عن الإسلام :

تباً لفخرِكَ بالضَّلال ولم يَزَلْ ... ثوباً أبيك مدنَّسَيْن بِعَارِ
ماذا تقولُ وقد عَلَوتُ عليكُم ... والمسلمُون بما أقولُ تَوارى
وإذا سألتَ قضَى القُضاةُ عليكُم ... وإذا افْتَخَرْتَ علاَ عليكَ فخَارى [1]

فهو يبدأ دائرة الهجاء على المستوى الفردى عارضاً الموقف الدينى السلبي من

---

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ٤٢/٢ . وعنيق ومطار : موضعان . وقوله « توارى » يقصد يتبعون أفعال الناس ، ويشهدون عليهم بالحق ، كما يتتبع مقتص الآثار فيها ، وكما تقرو الأرض ، وذلك إذا تتبعت الآثار فيها .

جانب الفرزدق وأبيه ، ليوسع الدائرة بعد هذا ليجمع معه البعيث وقومه وقوم الفرزدق أيضا :

إن البعيثَ وعبد آل مُقَاعِسٍ لا يقرآن بسُورَةِ الأحْـبَارِ
يتلاومون وقد أباَح حريمَهـم قينٌ أحلَّهم بدارِ بَوَارِ (١)

وعلى أية حال فهو يعيرٌ خصمه بنقص القيم الدينية بما يستشعره فى هذه القيم من مظاهر تبدو على المسلم سواء من سلوكه على تقدير عدم وفاء الفرزدق وأبيه وقومه بعهودهم ، أو من عجزهم أو حتى عمدهم البعد عن قراءة القرآن الكريم واتباع صراطه المستقيم . ولذلك يرى أن الفرزدق أو أباه قد أحل قومه « دار بوار » تأثرا بقصص القرآن الكريم عن الطغاة والفجار فى الأمم الغابرة الذين أجمل الله تعالى قوله فيهم : ﴿ وأحلُّوا قومهم دارَ البَوار ﴾ (٢) . ولذلك لا يُنهى جرير القصيدة حتى يجعل بيت الختام فيها يمتد معناه ، وتتسع دائرته لتشمل قوم الفرزدق جميعا بالتشكيك فى درجة تدينهم ، فإذا هو يُكفِّرهم فيردهم إلى الوثنية أو المجوسية طالبا من الفرزدق أن يتقاعس عن فخره الذى يحطمه هذا الموقف الدينى :

لا تفخرنَّ فإنَّ دينَ مُجاشع دينُ المَجُوس تطوفُ حولَ دُوَار (٣)

ولم يقف الفرزدق عاجزا أمام دعم شعره بالقصص الدينى أيضا ، ففى مقتل قتيبة بن سملم وقف يمدح سليمان بن عبد الملك ويهجو قيسا وجريرا ، ويبدو أن تجمع الموضوعات قد أتاح له الفرصة ليجمع المؤثرات الإسلامية المختلفة فى

---

(١) المصدر السابق : ٤٧/٢ ، ٤٨ . عبد آل مقاعس : أراد الفرزدق . لا يقرآن بسورة الأحبار : الباء زائدة ، قال أبو عبد الله يعنى بذلك قوله تعالى : ﴿ أوفوا بالعقود ﴾ يعنى لا يوفون بعهودهم . وفى رأى الدكتور شوقى ضيف أن جريرا لا يخص آيه معينة ولكنه يريد أن الفرزدق وصاحبه لا يسيران على الصراط المستقيم ( انظر التطور والتجديد ص ٢١١ ) .

(٢) إبراهيم : ٢٨ . والبوار : الهلاك .

(٣) النقائض لأبى عبيدة : ٤٩/٢ . ودوار : صنم .

معرض الحديث عن كل موضوع منها بما يتناسب مع طبيعته ، فراح فى المقدمة يسجل موقفا ذاتيا لا يصدر إلا عن تدين وخشوع يقول فيه :

إذا جَشأتْ نَفْسِى أقولُ لها أرْجِعِى ... وراءكَ واستَحْيِى بياضَ اللَّهَازِمِ
فإنَّ التى ضرَّتْك لو ذُقْتِ طعْمَها ... عليكَ من الأعباءِ يومَ التَّخَاصُم
ولستَ بمأخُوذٍ بلغْو تقُولُه ... إذا لم تعمَّدْ عاقِدَاتِ العَزَائمَ (١)

فهو لا يترك نفسه على هواها تعبث فى ضلالها ، بل يلومها ويؤاخذها ، وخاصة حين يتذكر يوم التخاصم ، إيمانا منه بالغيب واليوم الآخر . ويزيد فى طمأنة نفسه استنادا إلى العفو الإلهى فى المؤاخذة فى الأيمان التى تحدث عنها القرآن فى قوله تعالى : ﴿ لا يؤاخذكم اللّه باللّغو فى أيمانكم ولكن يؤاخذكم بما عقَّدْتُمُ الأيْمانَ ﴾ (٢) .

وهو يستغرق فى مشهد القيامة الذى دعاه إلى هذه الوقفة الدينية الهادئة ، فإذا ما فرغ من الجانب الدينى فى المقدمة ، وفرغ من حديث رحلته التقليدى إلى الخليفة ، انتقل إلى مدحه ، موجها فى بدايته خطابه إلى رفيق رحلته الذى أخذ النعاس يداعب جفنيه :

سيُدْنيكَ من خَيْرِ البَرِيَّة فاعتَدِلْ ... تناقلُ نَصٍّ اليَعْمَلاتِ الرَّوَاسِمِ
إلى المُؤْمِنِ الفَكَّاكِ كلَّ مُقَيَّد ... يداه ، ومُلْقِى الثِّقْل عن كل غَارِمِ
بكفَّيْن بيضاوَيْن فى راحتَيْهما ... حيًا كلَّ شىء بالغُيُوثِ السَّوَاجِمِ
بخير يدَىْ من كان بعد مُحَمَّدٍ ... وجارَيْه والمظلوم للّه صائمِ (٣)

---

(١) المصدر نفسه : ٢/ ٥٠ ، ٥١ . جشأت نفس : ارتفعت لسوء ، وهمت بقبيح . وبياض اللهازم يريد به الشيب . ويوم التخاصم هو يوم القيامة .

(٢) المائدة : ٨٩ .

(٣) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢/ ٥٢ . واليعملات : النوق المسرعة . والرواسم : الشديدة الوطء على الرمال . والنص : السير . والتناقل : نقل قوائمها فى السير .

ثم مضى فى مدحه مبالغا فيه كعادته ، ومضخما من مكانة ممدوحه :

جُعِلتَ لأهْلِ الأرض أمْناً ورَحْمَةً ... وبُرءاً لآثـارِ القُـروحِ الكَـوالِـم

كما بـعـثَ اللّهُ النبىَّ مُحَـمَّداً ... على فترةٍ ، والناسُ مثلَ البَهَائم (١)

فهو يستعين بالقرآن الكريم حين يشير إلى فترة الإبطاء من الرسل بين النبى ﷺ وعيسى بن مريم عليه السلام ، فإذا ما انتقل إلى موطن الهجاء وجد فى القصص القرآنى مادة تعينه على الأداء التصويرى من خلال قصة نوح عليه السلام حين عصاه ابنه فى قوله تعالى : ﴿ قال سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر اللّه إلا من رحم ﴾ (٢) وأيضا من خلال قصة أصحاب الفيل التى ذكرها القرآن الكريم فى سورة الفيل :

فلما عتاَ الجَحَّادُ حـينَ طـغَى بـه ... غنى قال إنى مُرْتَقٍ فـى السَّلالـم

فكانَ كماَ قال ابنُ نُـوحٍ سـأرْتَقِى ... إلىَ جَبَلٍ من خَشْيَةِ الماءِ عَـاصِـم

رمىَ اللّهُ فى جُثْمَانه مثلَ مَا رمَى ... عن القِبْلَةِ البيضاءِ ذاتِ المَحَـارم

جنودا تسوقُ الفيلَ حـتى أعـادَها ... هباءً وكانوا مُطْرَخمىَ الطَّرَاخِم (٣)

ويدخل الفرزدق متحديا جريرا بثقة مطلقة وهو يؤكد له حقائق مضت فى التاريخ يعقد بينها المقارنات أيضا من نفس المنطلق الدينى ، فيستكمل حواره فى القصيدة قائلا :

ستعلمُ أىَّ الـواديَـيْـن لـه الثَّرىَ ... قديماً وأولَى بالبُحـور الخَضَـارِم

أواذٍ بـه صـنُّ الـوَبَـار يَسـيـله ... إذا بَان فيه الوَبْرُ فـوقَ الخَراشم

كوادٍ به البـيـتُ العتـيـقُ تَمـدُّه ... بحُورٌ طَمَتْ من عبدِ شمسٍ وهَاشم

---

(١) المصدر السابق : ٢/٥٣ - ٥٤ . (٢) هود : ٤٣ .

(٣) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢/٥٥ - ٥٦ . والمطرخم : الغاضب فى تكبُّر . وهو يشير فى البيتين الأخيرين إلى أصحاب الفيل ومحاولة غزو مكة .

فما بينَ مَنْ لمْ يُعْطِ سمعًا وطاعةً وبينَ تميمٍ غير حَزِّ الحلاقِمِ

ويستكلم شاهده من خلال القصص القرآنى أيضا من « قصة عاد » فيقول :

وكان لهم يومَانِ كانا عليهم فأيام عادٍ بالنُّحوس الأشَائمِ (١)

وكأنه لا يكتفى بذكر القصص كما أفاده من القرآن الكريم فيما يتعلق بالأمم الغابرة التى بادت وانتهى أمرها فى مجال الهجاء ، بل يمتد تأثره به في مجالات القصيدة الأخرى ، فحين ينتقل إلى الفخر بقومه يستعين بحوادث من التاريخ الإسلامى يبدو فيها الموقف مشرفا فى جوانب المسلمين :

ولما رأينا المشركينَ يقودُهم قتيبةُ زَحْفاً فى جُمُوعِ الزَّمَازِمِ

ضربْنَا بسَيْفٍ فى يَمينِك لم نَدَعْ به دون بـاب الصـين عيناً لظالم

به ضـرب الله الـذين تحـزّبوا ببدر على أعناقهم والمعاصر (٢)

وقد استعان الفرزدق فى هجائه بنى جعفر بن كلاب بالقصص الدينى بعد أن سجّل لقومه دورهم الدينى وبالغ فى فخره بهم فى قوله :

لنا مسجدا الله الحرامانِ والهُدى وأصبَحتِ الأسـماءُ مناً كبيرُها

سوى الله إنّ الله لا شيءَ مثلـه له الأمـم الأولـى يقـومُ نُشـورهـا

إذا اجتمع الآفاقُ من كلِّ جـانب إلى مَنْسَـكٍ كـانتْ إلينا أمُـورهـا

بنَى بيتَنا بَـانى السماءِ فنالَـها وفى الأرضِ مِنْ بحرى تَفِيضُ بُحورها (٣)

فهو يرسى فخره على هذه الأسس الدينية ، فالله الذى « بنى السماء » هو

---

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ٨١/٢ . الخراشم : الأماكن الصلبة . وقوله يومان : يريد يومين كانا لقيس : يوم ذى نجب ويوم الوتدات .

(٢) المصدر السابق : ٨٢/٢ . الزمازم : يريد بهم الفرس . فى يمينك : يعنى سليمان ابن عبد الملك .

(٣) نفس المصدر : ٢٢٦/٢ .

الذي بني مجدهم ، وهم أصحاب مسجدَيْه : المسجد الحرام ومسجد الرسول ﷺ وهو يعتز بكبير الأسماء « محمدا » ﷺ فهو اسم أكرم على اللّه عز وجل من كل ماسواه ، ليرى أن الناس من كل آفاق الأرض إذا ما التقت فى مواسم الحج كان قومه مسئولين عنهم ، ومن هذا الموقف الإيجابى المفصَّل ينتقل إلى لوحة موجزة فى الهجاء يستغل فيها قصة « قدار بن سالف » المعروف بعاقر الناقة الذى جنى على قومه بعقرها : ﴿ فدمدَم عليهم ربُّهم بذنبهم فسوَّاها ، ولا يخافُ عُقْباها ﴾ (١) ، فيقول :

وَنُبِّئْتُ أَشْقَى جَعْفَرٍ هَاجَ شِقْوَةً     عليها كما أشقَى ثَمُودَ مُبِيرُها (٢)

ومعروف فى تاريخ الهجاء الأموى موقف البعيث كشاعر هجَّاء تصدى لبعض الفحول وردُّوا عليه ، وفى شعره نرى مثلا آخر لهذه الإفادة من القصص القرآنى من خلال هذا التوزيع الفنى الذى جرى عليه هؤلاء الفحول بين الهجاء والفخر فى القصيدة الواحدة ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يشير إلى قصة ذى القرنين : ﴿ ويسألونك عن ذى القرنين ، قل سأتلو عليكم منه ذكرا ﴾ (٣) ، وذلك فى مجال فخره بقومه « مجاشع » وهجائه لقوم جرير « كليب » :

أترجوُ كليبٌ أن يجــىءَ حــديثُها     بخيْرٍ وقــد أعْــيا كــليباً قــديمُها
على عهدِ ذى القرنَيْن كانت مجاشعٌ     أعِزاءَ لا يسطيعُها من يُضيمُها (٤)

فهو يستبعد وجود مجد لكليب لا فى القديم ولا فى الحديث ، ويثبت لمجاشع مجدا قديما يرده - فى مبالغة واضحة - إلى أيام ذى القرنين .

وفى نقيضة أخرى لجرير يرد فيها على البعيث ويهجو الفرزدق ، نراه يشير إلى ما حدث من الفرزدق فى بعض أسفاره حين كان سببا فى ضلال دليل القافلة عاصم العنبرى ، ويستغل فى هجائه قصة السامرى الذى أضل قومه من بنى

(١) الشمس : ١٤ ، ١٥ .
(٢) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢/٢٢٦ .
(٣) الكهف : ٨٣ .
(٤) النقائض بين جرير والفرزدق : ١/١٠٠ .

إسرائيل بعبادة العجل بعد ذهاب موسى عليه السلام لميقات ربه ، وهى القصة التى وردت فى سورة « طه » فيما دار بين موسى عليه السلام وبين ربه سبحانه من حوار [1] . فيقول :

ولو كنتَ ذا رأيٍ لَمَا لُمْتَ عَاصِماً … وما كانَ كُفْؤاً مالقيتَ مِـــن الفَضْلِ
ولما دعـــوتَ العَـنبرى بـبـلـدةٍ … إلى غير ماء لا قـــريبٍ ولا أهْـــلِ
ضَلَلْتَ ضلالَ السامِـــرىِّ وقـــومِهِ … دعاهم فظَلُّوا عَاكفين عَلى عِجْلِ [2]

وفى قصيدة للفرزدق يجيب جريرا يبدو حرصه على الإفادة من القصص الدينى الذى تكررت استعانته به ، كما تكرر لدى غيره من شعراء العصر ، ولكنه هنا يسرع بتقديمه ليتصدر القصيدة ، وكأنه يدرك أهمية هذا العرض على خصمه فيقول :

وجرُّ المخزيات على كُلَيْبٍ … جريرٌ ثم مـا منعَ الذِّمَارا
وكانَ لهم كَبكْرِ ثمُـــودَ لمَّا … رَغَا ظُهْراً فدمَّرهم دَمَارا

ثم يزيد الموقف وضوحا حين ينتقل من « رغاء » بكر ثمود إلى ما ألصقه بجرير من « عواء » قائلا :

عوىَ فأثار أغلب ضَيْغَمِيًّا … فويلُ ابنِ المرَاغة ما استثارا [3]

وتكثر الإشارات الموجزة إلى القصص القرآنى ، والاقتباس من الآيات الكريمة وتتردد فى ثنايا النقائض ، ففى إحدى نقائض جرير نراه يشير إلى قصة عاد ، وهو يعرِّض بتغلب كلِّها من خلالها :

كانت بنو تغلبٍ لا يَعْلُ جدّهم … كالمهلكين بذى الأحْقَاف إذ دَمَروا

---

(١) الآيات : ٨٣ - ٩٧ .
(٢) النقائض بين جرير والفرزدق : ١/١٥١ .
(٣) المصدر السابق : ١/٢٤١ . الذمار : ما يجب على الرجل حمايته . والأغلب : الأسد الغليظ الرقبة . والضيغمى : الشديد الضغم وهو العض .

صبتْ عليهم عقيمٌ ما تنَاظِرُهم حتى أصَابهُمُ بالحَاصِبِ القَدَرُ (١)

وواضح أنه استمد الصورة والألفاظ من قوله تعالى : ﴿ وفى عاد إذْ أرْسلنا عليهم الريح العقيم ، ما تذَرُ من شيء أتَتْ عليه إلا جعلته كالرميم ﴾ (٢) .

وتكثر الإشارة بصورة أكثر اتساعا وانتشارا إلى قصة ثمود ، وقد تداولها الفحول الثلاثة حتى الأخطل ، ويبدو أنه رأى الشعراء المسلمين يكثرون من عرضها فتأثر بهم أكثر من تأثره بالقرآن الكريم ، فقال على سبيل تقليدهم ومجاراة شعرهم وهو يهجو نفيع بن سالم بن صفار المحاربي (٣) .

ولما رأىَ الرحمنُ أنْ ليسَ فيهمُ رشيدٌ ولانــاهٍ أخــاه عــن الغَــدْرِ

أمالَ عليهم تغــلــبَ ابــنةَ وائلٍ فكانوا عليهم مثلَ راغيةِ البَكْرِ (٤)

ويبدو أنه كان معجبا بتداول تلك الصورة فى مواقف الهجاء لأنه يجد له فيها سندا دينيا تناوله أيضا الشعراء المسلمون ، ولذلك بدت الصورة مكررة عنده وإن كان جمع معها من قصة موسى عليه السلام فى هجائه قبائل قيس من قصيدة طويلة له جاء فيها :

لعَمَرْى لقد لاقَتْ سُلَيْمٌ وعَامِرٌ علىَ جانبِ الثرْثار راغيةَ البَكْرِ

أى أنهم لاقوا ما لاقت ثمود من مصير وهلاك ودمار ، ليقول فى نفس القصيدة مفتخرا بقومه :

فقد نهضَتْ للتغلبييِّن حيَّةٌ كحيةِ موسى حين أيِّدَ بالنَّصْرِ (٥)

وتتكرر قصة « ثمود » عنده أيضا فى قوله مصورا مصير عُمَيْرْ بن الحباب :

(١) ديوان جرير : ١٥٨/١ . (٢) الذاريات : ٤١ ، ٤٢ .

(٣) نفيع : شاعر إسلامى من بنى محارب بن قيس عيلان ( انظر ديوان الأخطل : ٦٦٨/٢ ) .

(٤) ديوان الأخطل : ٦٧٢/٢ ، الراغية : الصوت . البكر : ولد الناقة ، شبه بنى تغلب بسقب ناقة صالح كان يرغو حولها ويدور بعد أن عقرت .

(٥) ديوان الأخطل : ١٨٦/١ - ١٨٧ ، ويوم الثرثارالأول لتغلب على قيس .

وأما عُمَيرُ بن الحباب فلم يكن      له النصْفُ فى يوم الهياج ولا العشر
فإن تذكروها فـى معـــدٍّ فإنما      أصابَكَ بالـثـرثـــار راغيةُ البَكْرِ (١)

ويبدو أن هذه القصة قد بدت أكثر تناسبا مع المواقف الهجائية حتى وجدت صداها على هذا النحو لدى الشاعر النصرانى الذى تلقَّفها من الشعراء المسلمين الذين كثر ورودها عندهم على المستوى الهجائى الجمعى والفردى معا ، على نحو ما نرى عند جرير وهو يرد على الفرزدق هجاءه فيفيد من هذه القصة ليؤكد له أنه كان مصدر إساءة لقومه كما أساء عاقر الناقة لقومه من قبل :

وأخزيتَ أهلكَ عند الحَطيم      وبينَ البقيعَيْــن والـغـرْقَـــد
وشبهْتَ نفسَك أشْقَى ثَمُودَ      فقالوا : ضلِلْتَ ولَمْ تَهْتَدِ (٢)

وقد يتخذ حديث الشعائر بعدا دينيا تاريخيا آخر لدى الشاعر ، وكأنه بذلك يوصل لمثالب خصومه من المنطلق الدينى أيضا ، كما صنع جرير فى هجائه مستغلا قصة إبراهيم عليه السلام :

ألم تـرَ اللُّــؤمَ خَــطَّ كتـابَـهُ      بآنُفِ تيمٍ حين شقَّت عـيـونُـهـا
ولم يدعُ إبراهيم فى البيت إذْ دَعَا      لتَيْمٍ وما مِنْ طين آدمَ طينُها (٣)

فهو يوصل للؤم التيميين ويعود به إلى بداية الخليقة مستغلا قصة خلق آدم فيراهم غير منتمين إلى الطين الذى خلقه الله منه ، ويخرجهم من دائرة دعاء إبراهيم لأمته الذى ذكره القرآن الكريم فى آيات سورة البقرة (٤) . وهو لا يكتفى بهذا ، بل يعود إليهم فى هجائية أخرى ، فيسقطهم من الموقف الدينى ، ويطالب بعزلهم عن المشاركة فى أداء الشعائر الإسلامية ، فيقول :

---

(١) المصدر نفسه : ٤٥٧/٢ . وعمير بن الحباب السلمى أحد قادة قيس قتل فى يوم «الحشاك» الذى انتصرت فيه تغلب .

(٢) ديوان جرير : ٨٤٢/٢ .
(٣) ديوان جرير : ٥٥٣/٢ .

(٤) الآيات : ١٢٦ - ١٢٩ .

ولو علمَ ابن شيبةَ لُؤْمَ تَيْمٍ     لما طافوا بزمزمَ والحَطِيمِ (١)

وفى هجائية أخرى لا يكتفى بإسقاطهم من الموقف الدينى فحسب ، وإنما يمد الموقف ليسقطهم من حساب الدين والدنيا جميعا ، فيقول :

لو سِرْتَ تَبغِي ثَرىَ قَوْمٍ ذَوِى حَسَبٍ     لَمْ تَلْقَ للتَيْمِ أحساباً ولادِينَا (٢)

وقد يتخذ الموقف الدينى لدى الشاعر اتجاها سياسيا أو حربيا ، حين يجد نفسه فى موقف ينتصر فيه للدولة وسياستها ، ويتصدى لخصومها أو الخارجين عليها ، فيمضى إلى آيات القرآن الكريم وإلى القصص الوارد فيه ، يستعين بها وبه فى تأكيد موقف الدولة السياسى والحربى الذى يعبر عنه . ونجد عند الفرزدق مثلا لذلك فى قصيدة له يهجو فيها بعض الخارجين على الأمويين ، وينسب لهم كل ما يستطيع من مظاهر الخروج على الدين ، ويذكرهم بمصائرهم التى لن تختلف عن مصائر أقوام من الأمم الغابره عصوا الله فحق عليهم عذابه يقول :

لا باركَ اللهُ فــى قــوم ولاشَرِبُوا     إلا أجَاجًا أتُــونــا من سِجِسْتَانا

منافقِين استحلُّوا كــلَّ فــاحــشــةٍ     كانواْ على غَيْرِ تَقْوى الله أعْوانا

ألم يكن مـــؤمـــن فيــهــم لِيُنْذِرَهُمْ     عذابَ قَــــومْ أتواْ للهِ عِصْــيَانــا

وكم عصىَ اللّهَ من قوم فأهلكَهم     بالرِّيح أو غرقا بالماء طُوفانا (٣)

فهو يبنى الموقف على هذا الدعاء السلبى المزدوج فى البيت الأول ليصف أعداء الدولة بعد هذا بالنفاق والإتيان بالفواحش والتعاون على الإثم والعدوان مضمنا معنى الآية الكريمة : ﴿ وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان ﴾ (٤) ثم يؤاخذهم على طغيانهم ، ويتندر بهم أن لم يوجد بينهم

(١) ديوان جرير : ٥٨٧/٢ .

(٢) ديوان جرير : ٥٤٣/٢ .

(٣) ديوان الفرزدق : ٣٢٨/٢ .

(٤) المائدة : ٢ .

مؤمن واحد يصدى معهم ، فينذرهم عذاب أقوام غابرة عصوا الله فأذاقهم بأسه في مصائر مختلفة منهم من أهلكته الريح كقوم عاد : ﴿ وأما عادٌ فأُهْلِكُوا بريح صَرْصَرٍ عَاتية ﴾ (١) ، ومنهم من جرفه الطوفان كما هو معروف في قصة نوح عليه السلام .

وفي قصيدة أخرى له يقف أمام المهلب بن أبي صفرة موجها إليه سهام هجائه لموقفه السياسي من الدولة ، متخذا من القصص القرآني والآيات القرآنية وسائل يُقَوِّي بها موقفه ، ويُضْعِفُ بها موقف خصمه ، فيقول :

لقد كذبَ الحيُّ اليمَانــونَ شِـقْـوةً ... بقَحْطَانِها أحــرارُهــا وعَبيدُهــا
يرومُونَ حقاً للخِــلافَـــة وَاضِــحًــا ... شديداً أوَاسيها طَويلاً عَمودُها
فإنْ تَصبِروا فـيــنا تُقِروا بحُكْمِــنَا ... وإنْ عُدْتُمُ فيها فسوفَ نُعيــدها
فما راعهم إلاَّ كـتـائـبُ أصْبَحَتْ ... تدوسُهُمُ حـتى أُنيــمَ حَـصيدُها
فصارُوا كَمنْ قد كانَ خَالَفَ قَبْلَهَمْ ... ومِنْ قَبْلِهم عـادٌ عَـصَتْ وثَمُودها
كأنكَ لم تعْرِف غَطَاريـفَ خِنْدِفٍ ... إذَا خطبَتْ فَــوْقَ المنابرِ صيدُها
ومنّا نـــبــيُّ الله يتــلُـو كِتَـابَــهُ ... به دُرِّخَــتْ أوْثَانُــهــا ويَهُــودُهـا
ومابَاتَ من قوم يُصَلُّــون قِبْـلــةً ... ولا غيرُهم إلا قريشٌ تَقُودُها (٢)

فهو يتخذ من القصص القرآني مادة فنية يستمدها من قصة عاد وثمود ومصيرهما حتى إذا دخل مجال الفخر عليهم جعل الخطابة فوق المنابر وهي المظهر المتعلق بالدين الإسلامي معيارا لتفوقهم بالإضافة إلى ما يؤكده من صلة النسب التي تربطهم ببيت رسول الله ﷺ ، مذكِّرا بفضل قريش على من حولها بحكم نزول الدين بينهم وتوليهم مسئولية السِّقاية والسدانة للكعبة المشرفة . وفي وسط هذا الجو الإسلامي الذي يمسك بالأبيات من أولها إلى آخرها ،

(١) الحاقة : ٦ .

(٢) ديوان الفرزدق : ١٥٨/١ .

تتردد أصداء العصبية القبلية الموروثة منذ العصر الجاهلى بين اليمنية والمضرية : وهى أصداء نسمعها فى أول الأبيات ، ثم نعود فنسمعها مرة أخرى فى الأبيات الأخيرة .

ويتراءى هذا الجو مرة أخرى عند الفرزدق بكل ما ينطوى عليه من حس إسلامى يظهر فى الاستمداد من القصص القرآنى والآيات القرآنية والمعانى الإسلامية ، ومن حس جاهلى يظهر فى هذا الإلحاح على حديث العصبية القبلية الموروثة بين اليمنية والمضرية ، وذلك فى هذه الأبيات التى يهجو بها الطرماح ابن حكيم اليمنى :

ألسْنَا بــأربــاب لـقــوم وأمّـــة ... خلائفهم مــنّا ومـــنّا رَسُـــولُها
ملوكٌ ترىَ الأقــوامَ يتّـبِـعُـونَنَا ... إليها انتهت حـاجـــاتُها ورَجِيلُها
وكان الطرمَّاحُ الأحَيْمقُ إذْ عَوىَ ... كبَكْر ثمود حين حَنَّ فَصِيلها (١)

وهكذا اتخذ الشاعر من القصص سلاحا يكتم به كل من يتصدى له ويفحمه ، فما حدث مع الطرماح من قبل الفرزدق هو ما كرره الفرزدق فى مجال النقائض فى مواجهة جرير حين راح يصول ويجول ويدعو عليه ويهجوه مخاطبا إياه فى إحدى قصائده المشهورة وفيها يرد قوله :

ضربَتْ عليكَ العَنْكَبُوت بنَسْجها ... وقضىَ عليكَ به الكتابُ المُنْزَلُ
فاللوءمُ يمنعُ منكـمُ أن تَحْـتَــبوا ... والعزُّ يمنعُ حَـــبْوتَى لا تُحْــلَلُ
والله أثْبَتَها وعــزٌّ لـــمْ يَـــزَلْ ... مُقْعَنْسِساً وأبيك ما يَتَحَوَّلُ (٢)

فهو يستمد قوته وعزة قومه من إسنادهما إلى الله سبحانه وتعالى مستغلا فى هجاء خصمه المثل القرآنى الكريم : ﴿ كَمَثَلِ العنكبوت اتخذت بيتا ، وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت ﴾ (٣) . ولذلك أكدّ ما يقول بأن جعل الكتاب المنزل قد قضى على خصمه بذلك وكأنما نزل المثل القرآنى ليُطبقَ عليه .

---

(١) ديوان الفرزدق : ١١٧/٢ . (٢) ديوان الفرزدق : ١٥٥/٢ .
(٣) العنكبوت : ٤١ .

وهكذا بدا القصص القرآنى والآيات أيضا مصدرا ثراً يستلهم منه شعراء العصر ما يؤكد صورهم ومواقفهم ، خاصة فى مواطن الهجاء والفخر ، وكأن الشاعر يتخذ من ذلك القصص ما يشى بالعظة والاعتبار لمن يخاطبهم فيزيد من مخاوفهم وإثارة الرعب فى قلوبهم ، ومن الطريف أن يأتى هذا القصص فى معرض التعريض بالمثالب الدينية لدى المهجوين ، وإن كان الشعراء قد جنحوا به أحيانا إلى منحىً سياسى وظفوه فى تأكيده والانتصار له .

وإن كان – مع هذا الكم – يظل واضحا أنه قليل بالقياس إلى ما رأيناه فى مجال المدح ، ربما لطبيعة الموضوع وما فيه من عناصر تأخذ اتجاها سلبيا إزاء الخصوم ، مما يُضيِّق مجال الأخذ ، أو بمعنى أدق يحدده فى أمور معينة وقصص محدد يمكن أن يتسق مع القضايا الهجائية المطروحة ، ولذلك نجد قصص الأمم الغابرة أكثر انتشارا لدى الشعراء ، وتصوير ما كان من مصائرها المتشابهة التى انتهت إلى فناء قهرى فيه ما فيه من سوء العاقبة . أما فى حديث المدح فكان الموقف الإيجابى أمام الشاعر أكثر رحابة واتساعا ليتقبل من القصص الدينى الكثير مما يدعم موقف السياسة الأموية ويزيد من إشراق مكانة الخليفة الممدوح ويثبت أركان حكمه وسلطانه .

وهناك ظاهرة أخرى فى موضوع القصص الدينى ، فمع هذا الانتشار الذى رأيناه له نجده على ندرة واضحة فى شعر الأخطل ، فقد اختفت منه تقريبا الآيات القرآنية ، الأمر الذى يرجع إلى عقيدة الشاعر ودينه ، فليس مطلوبا منه – على أية حال – أن يصدر عن وعى إسلامى كامل وهو ليس مسلما ، وكيف يهجو بنقص دينى وهو يعانى نفس النقص ؟ أو كيف يفتخر باكتمال الموقف الإسلامى وهو نصرانى ؟ ولذلك يبدو المبرر قويا حول تخفف الأخطل بشكل واضح من هذا التيار الإسلامى على أن الموقف بالنسبة للأخطل لا ينسحب على جملة شعره فقد رأيناه فى المدح كثير الإلحاح فى عرض التيار الإسلامى حتى لا نكاد نتبين نصرانيته ، إذ يدخل إلى ممدوحه فى ثوب الشاعر المسلم ، ويتقمص شخصية الرجل المتدين الذى يستوحى فكره من القرآن الكريم : آياته وقصصه

وأمثاله ، ولكن الحقيقة أن الظروف فى موضوع المدح قد أتاحت للشاعر أن يجيد هذا التمثل للموقف ، فالخليفة أو الممدوح مسلم ، والموقف الدينى من الممدوح قد تحدّدت معالمه إلى حد بعيد ، وأصبح المعجم السياسى لشعراء المدح متشابها ومصطلحاته مكررة ومطروقة ، وكلها تستهدف إرضاء الخليفة وتثبيت عرشه ، وحين يتحول المؤثر الدينى – على هذا النحو – إلى مصطلح ثابت أو معجم عام يصبح من حق الأخطل – كما هو من حق غيره من الشعراء – أن يأخذ من هذا المعجم ما يأخذه الآخرون ، دون أن يظهر الفرق بين دينه ودينهم ، فالجميع يلتقون على مائدة السياسة ، وحول دائرة « الفضيلة » فى شكلها الجديد الذى ارتضاه الخلفاء .

أما حين يقتحم الشاعر موضوع الهجاء بما فيه من الفخر ، فإن الأمر يبدو عسيرا ، فمعجم الفخر يختلف عن معجم الهجاء بحكم اختلاف الدين ، وبما أن الهجاء صورة سلبية أو هو مقابل الفخر ، فليس سهلا أن يصدر الشاعر مفتخرا بما ليس عنده ، وليس طبيعياً أيضا أن يهجو بأمور هى موجودة فيه أصلا ، ولذلك اكتفى بتلك اللمسات الخفيفة التى أصبحت لغة شعراء العصر وكثر تداولها بينهم وخاصة قصة عاد وثمود .

ولعل من الظواهر الفنية التى ارتبطت بهذا الموقف ما نجده ملموسا فى شعر الأخطل من الإطالة فى قصائد المدح ، والإيجاز والقصر فى قصائد الهجاء – فى معظمها – الأمر الذى يرد فى جانب منه إلى اتساع المعجم الإسلامى أمامه بالإضافة إلى المعجم الموروث وظروف العصر ، فأقبل الشاعر بلا وجل ينهل من جميع المصادر ، ويأخذ ما يريد منها ، حسب طاقاته وقدراته الفنية ، أما فى الهجاء والفخر فكان يتقدم إلى ذلك المعجم الإسلامى وفى نفسه شىء من حياء أو خجل يجعله يحدد ماذا يأخذ وماذا يترك ، مما ضيق أمامه الدائرة إلى حد كبير .

وعلى هذا يمكن أن نرصد لشعراء بنى أمية محاولات جادة ومتعددة للصدور عما استوعبوه من هذا التيار الإسلامى بفروعه المختلفة ، حين جعلوا منه مصدرا

أساسيا فى أشعارهم ، كما رأينا من قبل فى حديث المدح والغزل ، وهنا فى الهجاء .

وتبقى هنا ملاحظة أخرى نجد تأكيدا لها من خلال ما وقفنا عنده من شواهد ، فقد شهدت قصيدة الهجاء أو النقيضة ازدواجية مطردة بين فنّىْ الفخر والهجاء ، فهما الوجه المشرق والمظلم فيها ، وهو موقف انتهى إليه الأستاذ الشايب حين جعل الهجاء فى النقائض يضاف إليه الفخر ، وتعد سائر الفنون توابع للفخر والهجاء فيها (١) .

كما يظل حرص الشعراء واضحا فى هذا الفن على عدم التضمين المباشر للآيات القرآنية التى لا نكاد نتبينها إلا من خلال السرد القصصى الذى استعاروه من القصص الدينى ، ربما لأفتقاد روح التناسب بين جلال هذه الآيات وبين مواقف الهجاء ، مما يؤكده ذلك الاختيار المتعمد لنوعية معينة من هذا القصص تمس الجوانب السلبية فى حياة البشر ، وتضرب صفحا عن القصص التى لا يمكن أن تتسق مع منطق الهجاء .

* * *

(١) تاريخ النقائض فى الشعر العربى ص ٢٠٥ .

(٢)

## صيغ الدعاء الإسلامى

تنتشر صيغ الدعاء فى شعر الهجاء مظهرا آخر لهذا التيار الإسلامى ، ويتغير منهجها عما كانت عليه فى القصيدة الجاهلية ، وقد رأيناها تنتشر فى قصيدة المدح وقصيدة الغزل ، ولكنها إذا كانت قد أخذت بُعْدَين هناك أحدهما إيجابى والآخر سلبى ، فهى هنا تكاد تتركز فى بعد واحد سلبى يبدو أكثر تلاؤما مع طبيعة الهجاء ، إلا ما جاء فى منطق فخر الشاعر بقومه أو فى مقدمات غزله ، فمن الطبيعى أن يستعرض هنا الصيغة الإيجابية ، كما نجد فى أعقاب حديث الشكوى الذى ينثره جرير فى مقدمة يائيته [١] ، وفيه يقول :

إلى اللّه أشْكُو أنَّ بالغَوْر حاجةً     وأخْرَى إذا أبْصَرْتُ نجداً بَدَالِيَا

ليطيل بعد هذه الشكوى التى يضرع بها إلى اللّه تعالى فى وصف أشواقه ، مستعينا بصاحبيه على منهج القدماء ، حتى يضيق به الموقف ، فيعود مرة أخرى إلى إخلاص واضح فى دعائه للّه أن يجمع شمله مع الحبيبة النائية :

رغِبْتُ إلى ذى العَرْشِ مَــولَى مُحَمَّد     ليجمع شَــعبًــا أو يــقـرِّبَ نَــائـيَـا

أذَا العَرْش إنىَ لَسْتُ ماعشتُ تاركاً     طِلاَبَ سُلَيْمَى فاقضِ ما كنتَ قَاضيَا

وهو لا يكتفى هنا بالضراعة والدعاء ، بل يسجل تأثره الواضح بقول اللّه تعالى فى الآية الكريمة : ﴿ فاقض ما أنتَ قاض ﴾ [٢] .

ولكن صيغ الدعاء الإيجابى على هذه الصورة الرقيقة سرعان ما تختفى فى عالم الهجاء ليأخذ التيار السلبى حظه من السيادة والانتشار على درجات متعددة من العنف والسخط مما يصبه الشاعر على خصومه أفرادا وجماعات

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١٥٩/١ - ١٦١ .     (٢) طه : ٧٢ .

ومع فحول شعراء العصر تتصخم صيغ الدعاء ويزداد حجمها فى الأداء السلبى وحين يقف جرير ليرد على الفرزدق فى لاميته المشهورة :

لِمَنِ الديارُ كأنَّها لَمْ تُحْلَلَ   بينَ الكناس وبين طَلْحِ الأعْزَلِ (١)

وبعد تسجيل إحساسه بتضخم ذاته وتوهُّجها وسيطرتها على خصمه يخرج من نشوة العظمة إلى منطق الدعاء عليه وعلى قومه :

لما وَضَعْتُ علـى الفَرَزْدَقِ مِيْسمى   وضَغا البَعيثُ جَدَعْـتُ أنْـفَ الأخْطَلِ
أخْزَى الذى سمكَ السماءَ مُجَاشعاً   وبَنَى بناءَكَ فى الحَضيضِ الأسْفَلِ (٢)

وكأنه يرد الصفعة التى وجَّهها إليه خصمه فى التعريض به شخصيا منذ كان جنينا فى بطن أمه ، إذ قال فيه الفرزدق فى اللامية التى رد عليها جرير :

قبحَ الإلهُ مَقَرَّةً فى بَطْنِهَا   مِنْها خَرُجْتَ وكُنْتَ فيها تُحْمَلُ (٣)

ومن الواضح أن الفرزدق إنما يشفى غليله بهذا الدعاء الذى يصبُّه على خصمه ناقما من شخصه ، سائلا له من اللّه مزيدا من التحقير والتهوين من شأنه ، وكأنه لا يهدأ إلا حين يوسع دائرة الدعاء لتشمل الخصم وأباه بين عموم الناس ، كما جاء فى قوله أيضا :

أبوكَ عطاءٌ ألأمُ الناسِ كلِّهم   فقُبِّحَ مِنْ شَيْخٍ وقُبِّحْتَ مِنْ نَجْلِ (٤)

وكأن الدعاء يشفى غليلَ الشاعر من خصمه أو هو يشتفى منه بذلك ، ولذلك اتسعت الدائرة من الأشخاص وآبائهم لتشمل انتماءاتهم القبلية على إطلاقها ، فيقف الفرزدق متصديا لجرير ليدعو على قومه جميعا قائلا :

قبحَ الإلهُ بنى كُلَيْبٍ إنَّهم   لا يغْدُرون ولا يفُونَ لِجَارِ (٥)

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١٩٨/١ .   (٢) النقائض لأبى عبيدة : ٢٠٠/١ .

(٣) نفسه : ١٨٩/١ . المقرة يعنى مستقر الولد فى الرحم .

(٤) نفسه : ١٤٣/١ .

(٥) نفسه : ٣٦/٢ . لا يغدرون ولا يفون لجار إشارة إلى ضعفهم وقلة دفعهم عن أنفسهم وغيرهم .

ولا يقف جرير مكتوف الأيدى أو صامت اللّسان إزاء المهانة التى يتلقاها من تلك الصيغ الدعائية من الفرزدق أوغيره ، فسرعان ما ينبرى لا مدافعا عن قومه ولكن ليهاجم خصمه بنفس الأدوات ، وبنفس الصورة من القوة والعنف ، من مثل ما يرد فى قوله من البائية المشهورة :

ألا قَبحَ الإلهُ بَنِى عقَال وزادهُم بغَدْرِهُمُ ارْتِيَابا (١)

ثم يصور موقفهم الحربى لينصبَّ عليهم بدعاء آخر ، إذ يراهم يريدون الانهزام والتأخر القهقرى ، وخيولهم تريد التقدم وهى تجاذبهم أعنتها ، ليؤاخذهم على ذلك ويعيرهم به ، ثم يكرر الدعاء بصورة أكثر عنفا ومرارة ، وأكثر إسلامية أيضا حين يجعل القرآن الكريم عنصرا فيه :

علامَ تقاعَسُون وقد دَعَاكُمْ أهانَكُم الذى وضَع الكِتابا (٢)

ولا ينسى الشاعر أن يذيق الراعى النميرى مرارةَ دعائه على قومه أيضا فى نفس القصيدة :

فلا صلّى الإلهُ على نُمَيْرٍ ولا سُقِيَتْ قُبورُهم السَّحَابا (٣)

وفيه تبدو شدة الحرص على أن يشمل دعاؤه كل من يمت بصلة إلى نمير من أحياء وأموات على حد سواء .

ولم يتردد جرير فى أن يكرر هذه الصيغ من الدعاء فى أكثر من موضع فى نقائضه ، ولا يجد حرجا فى أن يخرجها من دائرة الرجال إلى دائرة النساء ، ففى إحدى نقائضه مع الأخطل يصب هجاءه على نساء تغلب ، ومع هذا الهجاء يصب دعاءه عليهن بالصيغة نفسها التى هجا بها بنى عقال فى بائيته المشهورة فيقول :

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١٤٣/٢ . وبنو عقال هم قوم الفرزدق ، وعقال هو جده الرابع .

(٢) تقاعسون : أصلها تتقاعسون أى تتراجعون . والكتاب هنا هو القرآن الكريم .

(٣) ص ١٤٨ .

قبحَ الالهُ نُسَيَّةً مِن تَغْلبٍ    يَجْعَلْنَ مِنْ قطعِ العَبَاءِ خُدُورا (١)

ولا شك أن هذا العنف الذى تحمله صيغ الدعاء فى موضوع الهجاء يوازيه فى المقدمات دعاء إيجابى تظهر فيه رقة الشاعر ، وصفاء روحه الطيبة الهادئة لأنه هنا ما زال بعيدا عن خصمه وهو يستعيد ذكرياته الغزلية ، وفرق بين بين موقف الشاعر من صاحبته وبين موقفه من عدوه ، وهو نفسه الفرق الذى تعكسه الصيغ الدعائية من موجبها وسالبها ، فيأتى جرير ليصوب أسهم هجائه إلى الأخطل والفرزدق معا ، ولكنه قبل أن يدخل فى قلب المعركة يطيل فى حديثه الغزلى ، فيدعو لنفسه شاكيا حزنه على صاحبته :

فللّه عينٌ لا تزالُ لِذِكْرِها    على كل حالٍ تستهل وتَسْفَحُ (٢)

وكأنه يبرر حجم الفجيعة التى دفعته إلى هذا الدعاء الذى لم يصدر عنه إلا تحت وطأة التجربة وعنفها على نفسه .

ويأتى الفرزدق فيقف نفس الموقف فى إحدى مقدماته الغزلية :

دعوتُ الذى سوَّى السماواتِ أيْدُهُ    وللّه أدْنَى مِن ورَيدى وألْطفُ (٣)

والدعاء هنا قرآنى خالص فى ألفاظه وصياغته ، فى شطره الأول وفى شطره الثانى ، فلفظة « الأيد » لفظة قرآنية وردت فى أكثر من موضع من القرآن الكريم (٤) والتعبير « سوىّ السموات » تعبير قرآنى أيضا ، نراه فى قوله تعالى : ﴿ ثم استوى إلى السماء فسواهن سبع سموات ﴾ (٥) ، والشطر الثانى مقتبس من الآية القرآنية الكريمة : ﴿ ونحن أقرب إليه من حبل الوريد ﴾ (٦) .

ويبدو أن مجال الدعاء أمام الأخطل بدا أكثر اتساعا من المجال السابق مجال

---

(١) نقائض جرير والأخطل ص ١١٩ .    (٢) النقائض لأبى عبيدة : ٢٠٢/٢ .

(٣) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢٤٦/٢ . والأيد : القوة والشدة .

(٤) انظر : ص ١٧ ، والذاريات : ٤٧ .

(٥) البقرة : ٢٩ .    (٦) ق : ١٦ .

القصص القرآنى أو الآيات ، ولعل صيغ الدعاء أصبحت من المشترك العام المتداول بين كل شعراء العصر ، وإن كان يلاحظ خلو مقدمات الأخطل من الدعاء الإيجابى الذى لمسناه عند غيره من الشعراء ، ربما لانصرافه فى معظمها إلى حديث الخمر ، وربما ادخر صيغ الدعاء ليصلى بها خصومه ويلات منه فى حديث الهجاء . ولكن الملاحظ أن صيغ الدعاء السلبى عند الأخطل لم ترد على المستوى الفردى بقدر ما وردت على المستوى الجماعى ، فأكثر ما نجد من صيغ هذا الدعاء لم يتجه به إلى أشخاص بعينهم ، وإنما اتجه به إلى أقوامهم ، فهو حين يهجو نفيع بن سالم بن صفار المحاربى - وهو شاعر إسلامى من بنى محارب من قيس عيلان - لا يدعو عليه ، وإنما يدعو على قيس كلها ، فيقول معيراً إياها بالفرار من الحرب مخلفة وراءها نساءها :

لحىَ اللّهُ قَيْساً حين فرَّت رجالُها عن النِّصف السوداءِ والكَاعبِ البِكْرِ [٢]

وعلى هذا النحو يرد قوله وقد عاذ بسماك بن مخرمة الأسدى فأجاره ، فمدحه الأخطل ، وصب هجاءه على قومه من بنى أسد المضريين [٣] :

نِعْمَ المُجير سماك من بَنى أَسَد بالمَرْج إذ قتلت جيرانها مُضَرُ
فى غير شىء أقلَّ اللّه خيرَهم ما إنْ لهم دِمْنَةٌ فيهم ولا ثُؤَر [٤]

وقد يتعجل الشاعر الموقف الدعائى فى قصيدته ، فيستهلها بتلك الصيغ ، وإن كان هذا الموقف أكثرتكرارا عند الفرزدق ، ربما لأنه خرج كثيرا من نظام القصيدة إلى نظام المقطوعة . ومن ذلك ما صنعه مع بنى نهشل حين قال فيهم فى بيت المطلع :

بِنى نَهْشَلٍ لا أَصْلَح اللّهُ بينَكُم وزادَ الذى بَيْنِى وبينَكم بُعْدَا [٥]

---

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ١٦٠/١ . (٢) ديوان الأخطل : ٦٧/٢ .

(٣) تراجع قصة هذه الأبيات فى ديوان الأخطل : ٦٧٣/٢ .

(٤) الدمنة : الحقد . ثؤر : جمع ثؤرة وثأر . (٥) ديوان الفرزدق : ١٥١/١ .

وربما يجمع الشعر بين صيغتَى الدعاء السلبية والموجبة فى بيتين متواليين إذا اجتمع فى تصويره موقف الغزل مع التعريض بمهجوه من مثل ما فعل جرير فى هجائه للفرزدق حيث يدعو لطيف صاحبته ثم يعرض بجرير قائلا :

ألمَّ بنا الخيالُ بـذات عرقٍ فحياً اللّه ذلكَ مـن خـيالِ
سيُخْزِيك الخليفةُ ثم تُخْزَى بعزَّة ذى التكرُّم والجلاَلِ (١)

فمن موجب الدعاء للطيف ، وهو دعاء إسلامى بالطبع ، تبدو الانتقالة السريعة إلى سالب الرؤية للمهجو ، وقد أصبح الخزى من نصيبه وهو خزى دينى لأنه - على حد تعبيره - من ذى التكرم والجلال .

وكما كثرت صيغ الدعاء فى مقدمات القصائد وموضوعاتها ، فقد وجدت سبيلها فى بعضها إلى الخواتيم أيضا ، وكأن الشاعر لا يريد أن يفرغ من قصيدته إلا داعيا على خصمه متشفيا منه ، فحين يصل الفرزدق إلى نهاية قصيدته ، لا يجد خيرا من هذا الدعاء العنيف ختاما لها :

ألم تر أن الأرضَ أصبح يَشْتكى إلى اللّه لُؤم ابْنَى دخـانٍ تُرابُـها
جُعلَتَ لقيسٍ لعنةُ نَـزلـتْ بـهـم من اللّه لن يرتدَّ عنهم عَذَابُها (٢)

فمن الواضح أنه ينطلق صراحة من الموقف الدينى الذى يتجسد فى تشخيص الأرض وهى تشكو إلى اللّه تعالى لؤم القيسيين ، ثم ذلك الدعاء الذى يلقيه سخطا عليهم ورجاء بوقوع اللعنة من اللّه لتعذيبهم دون سواهم .

وبما تدخلت السخرية والتهكم فى تركيب الصيغة الدعائية من خلال عرض الموقف فى شكل تصويرى كما ورد فى قول جرير هاجيا مجاشع قوم الفرزدق :

مجاشعٌ قَصَبٌ جُوفٌ مَكَاسرهُ صُفْر القُلوب من الأحْلاَمِ والدِّين
يُنَفشُّون لحَاهُمْ بعَدْ جَارهِمُ لا بَارك اللّهُ فى تلك العَثَانينَ (٣)

---

(١) ديوان جرير : ٥٤٧/٢ - ٥٤٨ . (٢) ديوانه : ٦٣/١ .
(٣) ديوانه : ٥٥٧/٢ . والعثانين : جمع عثنون وهى اللحية .

ومن أدق الصور الدعائية فى تركيبها ما أورده جرير فى ذلك البيت الموجز الذى ركز فيه الدعاء على الفرزدق بعد أن حاصره فى دائرة استهتاره بدينه وتهاونه فى التمسك به :

لحىَ اللّه الفرزدقَ حين يُمْسِى  مُضيعاً للمُفَصَّل والمثانى (١)

وهو ما يعود إليه مرة أخرى فى مشهد أكثر تفصيلا يحدد فيه مظاهر هذا الاستهتار وهذا التهاون :

ألا قبحَ اللّهُ الفـرزدقَ كـلمَّا  أهلَّ مُصَلّ للصـلاةِ وكَـبَّرا
فلا يقربَنَّ المرْوَتَيْـن ولا الصَّـفَا  ولا مسجدُ اللّهِ الحـرامِ المُطهَّرا
فإنك لو تُعْطِى الفرزدقَ درْهمَاً  على دينِ نصرانيةٍ لتنَصَّرَاً (٢)

فهو يعرِّض به فى داخل هذه الدائرة الدينية الواسعة ، ويقف عند تلك الشعائر الدينية التى يحرص المسلمون على أدائها من الصلاة والحج ، ثم ينهى الموقف ساخراً من رقة إيمان الفرزدق ، فهو لا يتردد فى أن يبيع دينه بأبخس الأثمان إذا ما أتيحت له فرصة لذلك ، فلو أعطى درهما لانسلخ من الإسلام واعتنق النصرانية .

على أن الأخطل لم يسلم من لسان جرير فى مثل هذه التفاصيل ، ولم ينج منه بدينه النصرانى ، بل وقع فى برائنه وراح جرير يتعقبه فى نصرانيته داعيا عليه وعلى أمثاله مستعملا فى ذلك إشارات وعبارات إسلامية أغضبت نالينو حين قال : « كأنه من أتقى الناس حين سب دين النصارى » (٣) فقال :

لعنَ الإلهُ من الصليب إلهَهُ  واللابسين بَرانسَ الرُّهْبَانِ

---

(١) ديوانه : ٥٩١/٢ . والمفصل والمثانى هى آيات القرآن الكريم .

(٢) ديوانه : ٤٨١/١ .

(٣) كارلو نالينو ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ( دار المعارف ) ص١٧٥ .

والذابحين إذا تقارَب فِصْحُهم شُهْبَ الجُلودِ خَسيسَةَ الأثْمَان
من كلِّ ساجِي الطَّرْفِ أعْصَلَ نَابُهُ فى كل قائمةٍ لـه ظِلْفَانِ
تغشىَ الملائكةُ الكرامُ وفاتَنا والتغلبُّى جنازةُ الشّيْطان
يُعْطى كتابَ حِسَابِه بِشَماله وكتابُنا بأكُفِّنا الأيْمَان
أتصدِّقُون بِمَار سَرْجِسَ وابْنِه وتُكَذِّبونَ محمدَ الفُرْقَانِ
ما فى ديار مُقام تغلبَ مَسْجِدٌ وترَى مَكَاسِرَ حَنْتَمٍ ودِنَانِ (١)

ومما لا شك فيه أن جريرا قد تعنت مع الأخطل أكثر مما ينبغى ، فهو من أهل الكتاب الذين يدينون بنصرانيتهم ، ولهم عبادتهم التى بدا موقفه الهجائى منها ضعيفا إلى حد بعيد ، والأقرب منه إلى الحس الإسلامى تلك المآخذ التى رصدها على الفرزدق الشاعر المسلم حين يتخلى عن شعائر دينه وتكاليفه ، أو ينصرف عنها ، فهذا أجدر بالمؤاخذة والهجاء والدعاء .

وعلى أية حال فإذا عقدنا المقارنة بين الشاعرين المسلمين جرير والفرزدق بدا جرير أكثر منه حرصا فى حديثه عن دينه ودعائه ، ويبدو أن الفرزدق بلغ به الاستهتار بالقيم حداً يستحق عنده كل ما قاله جرير فيه وما آخذه عليه ، ولذلك كنا نذهب مع ما انتهى إليه الأستاذ الشايب من أن الفرزدق « كان أشدهم جاهلية ومفاخرة ، وجرير أقبحهم سفاهة وأحسنهم إسلاما ، والأخطل أحرص على نصرانيته وتغلبيته » (٢) .

فإذا ما تطرقنا بالمقارنة إلى عرض تفصيلى لموقف الشعراء الثلاثة أخذنا بموقف الدكتور شوقى ضيف الذى يقول فيه : « كان الأخطل متكلفا يصطنع الوقار ، وكان الفرزدق صاحب نفس خشنة صلبة ، ولذلك تفوق فى

---

(١) ديوانه : ١٠١٥/٢ . الفصح : يقصد عيد الفصح . وشهب الجلود : يقصد الخنازير الشهب والأعصل : الأعوج . والحنتم : الجرة الخضراء تحفظ فيها الخمر .

(٢) تاريخ النقائض : ١٨٥ .

الفخر وساعده أن وجد مادة غزيرة من مناقب عشيرته وآبائه هيأته ليرسل كلماته كأنها العواصف القاصفة والصواعق المدمرة ، أما جرير فلم يكن لعشيرته ولا لآبائه شيء من المآثر الحميدة ، فانطوت نفسه على حزن عميق صفى جوهرها ، وزاد فى هذا الصفاء تأثره بالإسلام إذ كان ديِّنا عفيفا طاهر النفس » [١] . فمن الواضح من المسلك الفنى لجرير أنه بدا من أكثر شعراء العصر حرصا على المهاجاة من منطلق السلبية تجاه الدين ، وكان محقا فى موقفه من الفرزدق ، وإن كان قد تمادى فى هجومه على الأخطل فى نصرانيته .

وإن يكن مما يخفف من حدة هذا التمادى أن الأخطل نفسه لم يكن بريئا من مثل هذا الموقف ، ولم يسلم الإسلام بشعائره من حدة لسانه وسلاطته ، وهو القائل متحديا ومجاهرا بالمعصية ورفض الإسلام :

ولسْتُ بصائمٍ رمضانَ طَوْعاً ... ولستُ بآكِلٍ لحْمَ الأضَاحى
ولستُ بزاجرٍ عَنْساً بكُورٍ ... إلى بطحاءَ مكةَ للنَّجَاح
ولست بقائمٍ كالعَيرْ يَدْعُو ... لدىَ الإِصباح : حىَّ علىَ الفلاح
ولكنىِّ سأشْرَبُها شَمَولاً ... واسجُدُ عند مُنْبَلجِ الصَّبَاح [٢]

فإذا كان الأخطل قد قال أبياته هذه قبل أبيات جرير ، فقد استطاع جرير أن ينتقم لدينه ، وأن يرد لخصمه الصاع بمثله ولم يظلمه شيئا ، وخاصة إذا تبيَّنا تبجح الأخطل فى هذا التحدى كما ترصده الآبيات .

وخلاصة القول هنا حول طبيعة الدعاء الإسلامى كما استخدمه شعراء العصر أنه انتشر بينهم جميعا ، واتسع مجاله على المستوى الفردى أحيانا والجماعى فى معظم الأحيان ، واتخذه بعضهم وسيلة للتشفى والانتصار على الخصوم ،

(١) العصر الإسلامى : ٢٨٦ .

(٢) ديوان : ٧٥٥/٢ - ٧٥٦ . العنس : الناقة الشديدة . والكور : الرحل بأدواته . والعير : الحمار . والشمول : الخمر الباردة ، ومبلج الصباح : إشراقة الصباح .

ولذلك بدا دعاء سلبيا فى كثير جدا من المواقف ، وخاصة حين يدخل الشعراء فى موضوع الهجاء ، أما فى حديث المقدمات فما زالت فيها نفوس الشعراء لينة رقيقة حريصة على المرأة داعية لها ، ولذلك راح الشعراء يكررون صيغ الدعاء ، فأصبحت قاسما مشتركا بينهم ، ونأوا بها عن دعاء الجاهلية الذين كثر أيضا أمام أعينهم فى عصر الإحياء ومعاودة النظر فى الشعر الجاهلى .

وعلى الصعيد الفنى وردت صيغ الدعاء موزعة بين إيجاز شديد فى بعض الأحيان وتفصيل طويل فى بعضها الآخر ، الأمر الذى ارتبط بطبيعة موقف الشاعر من خصمه ، ولكنه على أية حال لم يسلم من تكرار نفسه فى كثير من المواقف الدعائية بالإضافة إلى تكرار الآخرين . ولم تعرف الصيغة الدعائية موضعا محددا تحتله من قصيدة الهجاء ، بل هيمنت على كل أركانها ، كما رأينا منها ما يرد فى المقدمة بشكل موجب لترد الصور السالبة مطروحة فى موضوعات القصائد وخواتيمها على السواء .

* * *

## (٣)

# أساليب القسم الدينى

يبدو أن شاعر الهجاء دائم الإلحاح على القسم من باب تأكيد ما يذهب إليه من حقائق أو ادعاءات ، على أن الأمر ليس خاصا بشعراء بنى أمية فقد وجدنا رصيدا ضخما من صيغ الدعاء الجاهلى موزعة على كل موضوعات الشعر وبين كل شعراء العصر تقريبا ، فمسألة القسم هنا تعد تطورا طبيعيا وحلقة استمرار للصيغة فى تداولها بين الشعراء على مدار العصور ، وعلى اختلاف طبيعة الحركة الأدبية أو حتى موضوعات الشعر نفسها ، فقد حللنا قبل ذلك هذه الصيغة كما وردت فى قصيدة المدح وقصيدة الغزل ، ولكن شعراء الهجاء يبدون أشد حاجة إلى تأكيد موقفهم أمام خصومهم ، فاتخذوا من القسم وسيلة من وسائلهم ، مما تسجله الشواهد من أشعارهم وهى تسجل أيضا تلك الألوان المختلفة التى رددوها من صيغ القسم ، من مثل ما نجد عند الفرزدق فى مقدمة هجائيته اليائية لجرير والبعيث :

أَلم تَرَ أَنىّ يوم جَوِّ سُوَيْقَةٍ  بكَيْتُ فنادَتْنى هُنَيْدَةُ مَالِيَا (١)

وفيها يتجه إلى صيغة قسمية نادرة جديدة يقول فيها :

قَعِيدُكما اللّه الذّى أنتُما له  أَلَمْ تَسْمَعا بالبَيْضَتَيْن المُنَادِيَا (٢)

فقد ذهب أبو عبيدة إلى أن « قعيدكما » صيغة قسم كأنه قال بعبادتكما اللّه الذى أنتما له عبدان ، من المقاعدة ، ونسبها إلى عليا مضر (٣) .

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١٥٤/١ . جو كل شىء : وسطه . سويقة : موضع. ماليا : مالك .

(٢) المصدر السابق : ١٥٤/١ . البيضتان : موضع فى ديار بنى دارم قوم الفرزدق .

(٣) تراجع نقائض أبى عبيدة : ١٥٤/١ وهامشها . وفى القاموس المحيط (مادة قعد) أن تقديرها «قعدتك اللّه» أى سألت اللّه حفظك ، من قوله تعالى: ﴿ عن اليمين وعن الشمال قعيد ﴾ .

ومن هذه الصيغ الجديدة لدى شعراء العصر أيضا ما ورد عن الفرزدق فى إحدى نقائضه مع جرير ، وفيها يقول ، وقد عنف فى رده عليه ، وهو حين يرد الاتهام يبدو غاية فى العنف ، ولذلك راح ينفى ثم يقسم قائلا :

وحسبْتَ حَرْبِى وهى تخطرُ بالقَنا    حَلْبَ الحِمــارة بــابْنَ أمِّ رِعَـــال
كلاَّ ، وحيثُ مسحت أيمنَ بيــته    وسعيت أشعثَ مُحْرِماً بِحَلالِ (١)

فهو يحقرمكانة جرير ، ويتوعده بأن حربهما اللسانية لن تكون شيئا هينا أو يسيرا كحلبة أتن أسرته ، ويؤكد هذا بالقسم الذى يحلف فيه بالله تعالى رب البيت الحرام الذى راح يمسح فيه الحجر الأسود ويسعى من حوله أشعث محرما . ولذلك حين يشتد الموقف بالفرزدق وهو يقترب من نهاية قصيدته ، يردد قسما آخر يؤكد به ما قاله مرة أخرى ، وهو قسم إسلامى بل قرآنى خالص :

فالآن ياركب الجداء هجوتُكم    بهجائكم ، ومُحَاسب الأعمال (٢)

وهو يزيد فى تحقيرهم بصيغة « يا ركب الجداء » فينتقص من شأنهم ، ويقسم بالله تعالى الذى يحاسب كل إنسان على عمله يوم الحساب . ولذلك يسرع فيؤكد إسلامه هو من خلال قسمه ، وكيف يتولى قومه رعاية الحجيج إرضاء لله الذى يقسم به سبحانه فى البيت السابق ، فيقول مؤكدا القسم ، ومضيفا تحديا جديا لجرير :

فأسأل بقومِك يا جرير ودارمٍ    مَنْ ضَمَّ بَطْنَ مِنًى مِنَ النُزَّالِ (٣)

وكما ورد القسم لدى الشعراء فى أبيات موجزة على هذا النحو ، فقد حاول بعضهم الإطالة فى الأبيات ، والتفصيل فى عرض الصورة القسمية ، بحيث

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ٢٦٨/١ . بحلال : يريد لأحل من إحرامى ، ويروى لحلال ، وأحل إذا أتى بلاد الحل ، وإنما فعل هذا ليحل من إحرامه بعد قضاء نسكه .

(٢) الصدر السابق : ٢٧١/١ . والجداء : جمع جدى ، يعيرهم بركوبها بدل الخيل .

(٣) نفسه : ٢٧١/١ ، النزال : هم الحجاج .

نرى اللوحة كلها ترسم من خلال الموقف القَسَمي ، كما فعل الفرزدق فى هجائه جريرا وقيسا حيث يقول فيهما :

حلفْتُ بربِّ الراقصات إلى منًى ... يقين نَهارا دامــيات المناســم

عليهنَّ شُعْثٌ ما اتقَّوا من وَدِيقَةٍ ... إذا ما التظَتْ شَهْبَاؤُها بالعَـمائم

لتحتلَبْن قيس بــن عــيلان لَقْحَةً ... صَرَىَ ثَرَّةً إخلافُها غيرَ رائم (١)

فهو يقسم برب المشاعر ، ورب الإبل التى تحمل الحجيج مسرعة إلى منى وقد دميت مناسمها ، وهم يركبونا شعثا غبرا ، يتحملون مشقات الطريق وحرارته يقسم على حتمية قيام حرب مدمرة مهلكة تهزم فيها قيس .

على أن لوحات القسم بهذا التشكل وتلك الكثافة لا ترد - أكثر ما ترد - إلا فى إطار موقف دينى منسوب إلى قومه المسلمين ، ولذلك ترد اللوحة القسيمة مكملة للتيار الدينى فى القصيدة ، ففى جو اللوحة السابقة يقف الفرزدق ليقدم فخرا عريضا بمكانة قومه وهجاء شديداً لقيس عيلان ، ينتهى منهما - وصورة القسم بينهما - إلى النتيجة الهامة التى يريد أن يصل إليها ، أو - كما يقال - إلى بيت القصيدة ليثبت لقومه مكانتهم الدينية ، فيفتخر بأن رسول الله منهم وأنه هو الذى هدى الناس إلى الحق ، وأخرجهم من جهالة الضلالة ، ويؤكد فخره الدينى هذا بأن منهم خليفة المسلمين :

وما كانَ هذا الناسُ حتى هداهُم ... من اللّه إلا مــثــل شــاءِ البهائم

فما منهُم إلا يُــقــاد بــأنــفــه ... إلى ملكٍ من خِنْدف بالخزائم (٢)

---

(١) المصدر نفسه : ٩٩/٢ . الراقصات : الإبل المسرعة نحو منى . المناسم : الأخفاف والوديقة : الحر. والشهباء : الصحراء الشديدة الحرارة . واللقحة : الناقة . والصرى : ما اجتمع فى الضرع من اللبن . والأخلاف : الضروع . والرائم : الناقة التى تعطف على ولدها فيدر لبنها ، ضرب ذلك كله مثلا للحرب .

(٢) النقائض بن جرير والفرزدق : ١٠٠/٢ . خندف : أم العرب المضرية . والخزائم : الحلقات التى تشد بها أنوف الإبل للتحكم فيها .

فالشاعر يحيط نسبه الدينى بهذا الجو من الفخر والهجاء الذى ينتهى به إلى تسجيل هذا الموقف الدينى الذى يطل علينا من وراء قسمه . ولذلك قد تطول اللوحة القسمية ، ويبدو فيها استطراد الشاعر فى عرض موقف دينى متكامل تلتقى فيه العبادات والشعائر من مثل ما سجله الفرزدق أيضا فى فائيته المشهورة « عزفت بأعشاش » حيث يقول مقسما بالله تعالى :

وبالله لولا أن تقولُوا تكاثَرَتْ    علينا تميمٌ ظالـمين وأسْـرَفُـوا

لَمَا تُرِكَت كفٌّ تشيرُ بإصْبَـع    ولا تُرِكَتَ عينٌ على الأرْضِ تَطْرِفُ

لنا العزَّةُ الغَلْبَاءُ والعددُ الذى    عليه إذَا عُدَّ الحَصَى يتخلَّـفُ

وبيتَان بيتُ الله نحنُ ولاتُـه    وبيتٌ بأعلى إيلياءَ مُشَرَّفُ (١)

وكأن الشاعر يدرك ضرورة الاتساق بين جو أبياته مقدماتها ونتائجها ، فالموقف الدينى يتأخر على القسم الدينى فى اللوحة الأولى ، وهذا القسم يتقدم فيأتى بعده بالموقف الدينى الذى ترصده اللوحة الأخيرة .

وترد صيغة القسم عند الأخطل ولها تميزها الخاص ، فهى تصدر عن شاعر نصرانى يتوجه بها إلى شعراء مسلمين ، ولذلك يجمع من خلال هذا التمايز ما يجعل الصيغة صالحة له ولهم فجميعهم عباد الله كما يقول فى قسمه فى هجاء هوازن حيث تقصد بتلك الصيغة رجلا من بنى يزيد بن الصعق وكان واليا على صدقات تغلب :

فلو كنتَ يا ابنَ الصَّعْقِ إذ كنتَ عاملاً    صَبَرْتَ وليس العامرىُّ بصابرِ

لهانَ علينا والذى أنَا عبْدُه    دعاؤك فى أرْمَاحنا : يالَ عَامرِ (٢)

---

(١) نفس المصدر : ٢٦٣/٢ - الغلباء : الغليظة العنق ( الشديدة هنا ) . يتحلف : من الحلف واليمين ، يحلف على أنه ليس لأحد مثل عددهم وعزهم أى تحالف الناس عليهم ويجتمعون . أعلى ايلياء : يريد بيت المقدس .

(١) ديوان الأخطل : ٦٥٨/٢ . وابن الصعق من بنى عامر بن صعصعة ، من قيس عيلان .

وتكاد صيغة القسم تجد مكانها بين جزئيات القصيدة المختلفة ، صحيح هى تكثر فى موضوعات القصائد ، وتبدو حاجة الشاعر لها ملحة فى زيادة التعريض بخصمه أو زيادة الانتصار لقومه ، ولكن هذا لا يمنع الشاعر من أن يعالج المقدمة من خلالها ، حين يؤكد موقفاغزليا يستعرضه تمهيدا للدخول فى الموضوع ، من مثل ما صنع جرير فى إحدى نقائضه مع الفرزدق حيث قال فى مقدمتها الغزلية القصيرة :

فلولا حبُّها وإله مُوسَى　　لو دَّعْتُ الصبَّا والغَانِيَاتِ

ثم انطلق فى هجائه ليصل وهو يقترب من نهايته إلى نساء مهجويه فيصبُّ عليهن إقذاعه وسبابه :

وجدنا نِسْوَةً لبَنِى عِقَـال　　بدارِ الذُّلِّ أغــراضَ الـرُّمَــاةِ
غوانٍ عن أخبثُ حَمــيرٍ　　وأمجنُ من نساءٍ مُشْرِكات (١)

والشاعر عنا يقوم بمحاولة طريفة ، فهو فى المقدمة لا يزال على ولائه لعالم المرأة التى مازالت تحتل مكانها ، وتبدو محورا لها ، ولكنه حين يصل إلى شريحة الهجاء فى القصيدة ، وهى موضوعها الأساسى لا يرى فى المرأة إلا الجانب السيىء الذى يتسق مع موضوعه ، ويأتى هذا الموقف السلبى من المرأة من منظور دينى يتسق مع موقفه الدينى من ناحية ، وقسمه الدينى من ناحية أخرى ، فالمرأة فى عالم خصومه ذليلة خبيثة ماجنة تتجاوز فى مجونها المرأة المشركة ، وهى صورة لا تتأتى للشاعر إلا من هذا المنظور الإسلامى . وليس ثمة دلالة معينة من استعماله صيغة « وإله موسى » لأنه قسم دينى عام ينسب فيه أى رسول إلى الله سبحانه وتعالى .

وعلى نفس النسق يتردد حديث القسم فى خواتيم القصائد كما ورد فى مقدماتها ، وإذا كان ختام القصيدة آخر ما يرسخ فى ذهن المتلقى فلم لا يأتى

---

(١) ديوان جرير : ٨٢٧/٢ .

الشاعر بتلك الصيغ المؤكدة وكأنه يبرر ما قاله فى موضوع القصيدة ، وليترك ذلك الأثر الذى ينتظره فى نفس خصمه وفى نفس المتلقى أيضا وقد اتخذ الفرزدق من صيغة القسم وسيلة للختام بعد أن بدأ بهجاء خصمه ثم ثنّى بالفخر بقومه ليقول فى النهاية :

والله ما أحصى تميماً كلّها　　　إلا العُلى أو أن يُقال كثير

وهكذا انتشرت الصيغة وتبادلها شعراء العصر ، وطوعوها للموقف الإسلامى الذى حرصوا على تأكيده ، وتحولت الصيغة - كما رأينا - إلى صور مختلفة تلتقى حول مصدر واحد هو الدين الإسلامى ، وإذا جاءت عامة كما رأينا عند الأخطل فإن عموميتها ترتد أيضا إلى مصدر دينى واضح الدلالة على موقف الشاعر .

وبدلا من الصيغ الجاهلية التقليدية .. لعمرى . . وما يشتق منها أو يوازيها حلت الصيغة الإسلامية التى تحمل من الحس الدينى ما يكشف عن طبيعة الشاعر - أو على الأقل - الطبيعة التى يتظاهرها بها فى مجتمع إسلامى ، فيقسم « بمحاسب الأعمال » و« ربِّ الراقصات إلى منى » و« إله موسى » و«صاحب البيت» و« رب الشعائر » وغير ذلك من صيغ ترجع إلى ذلك المصدر الإسلامى الموحد .

كما رأينا فى تلك الصيغ قدرتها على الانتشار فى موضوعات القصائد بين الإيجاز والتفصيل ، فقد يحتويها البيت الواحد ، وقد تنتشر من خلال مجموعة أبيات لتتحول إلى لوحة فنية كاملة ، وبين المستويين ما يجد مكانه أيضا فى غير موضوع القصيدة . أحيانا فى المقدمة وأخرى فى الخواتيم ، وإن كان يغلب عليها طابع الإيجاز فى هذين الموضعين ، وذلك لأن الموضوع - وهو أكثر حاجة لهذه الصيغة - يبدو أكثر تقبُّلا لها ، ويتيح للشاعر مجالا أوسع للتفصيل فيها .

* * *

## (٤)
## الشعائر الدينية

احتلت الشعائر الدينية مكانا بارزا فى هذا الفن بصفة خاصة ، وذلك لأن الشاعر يجمع فيه بين الفخر والهجاء ، وغالبا ما يتجاوز الموقف مستوى الأفراد إلى مستوى العصبيات وتحديد النسب والتأصيل له ، وعندئذ يتاح المجال للشاعر لكى يتناول موقف قومه من هذه الشعائر حماية لها ، ودفاعا عنها ، وسبقاً إلى أدائها ، وإن كان لا ينسى ذاته أيضا ، إذ نجد على المستوى الفردى فخرا وهجاء أيضا من نفس المنطلق الدينى . فعند جرير - مثلا - ترد صورة من اعتزازه الجمعى بموقف قومه من حرمة الأركان فى قوله مفتخرا بفرسانهم :

لنَا ذَادَةٌ عندَ الحِفَاظ وقادةٌ ... مقاديمُ لم يَذْهَبْ شعاعاً عَزِيمُها
إِذَا ركبوا لم ترهب الرَّوْعَ خيلُهم ... ولكنْ تُلاقى البَأْس أنسىٌّ نُسيمُها
عن المِنْبَر الشرقىِّ ذادَتْ رِمَاحُنَا ... وعن حُرْمَةِ الأرْكَانِ يُرْمَى حَطِيمُها (١)

فالشاعر يوظف فروسية قومه وبطولتهم من أجل الذَّوْد عن الأماكن المقدسة والدفاع عنها ، وربما اكتفى الشاعر من الشعائر بتمثل موقف تصويرى يزيده عمقا من خلال المشهد الذى يرسمه ، من مثل ما صنع جرير وهو يجيب الفرزدق من فخر بفرسان قومه :

إِنىِّ لتستلبُ الملوكُ فَوَارِسِى ... وَيُنَازِلُونَ إِذَا يُقَالُ : نـَزَالِ
من كلِّ أبيضَ يُسْتَضَاءُ بوَجْهِه ... نَظَرَ الحجيجِ إلىَ خُرُوجِ هلالِ (٢)

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١٠٧/١ . الشعاع : المتفرق . والمنبر الشرقى : بالبصرة ، وكان ابن الأعرابى يقول هو منبر خراسان . وعزيمها : رأيها وعزمها على الأمر ونسيمها : تعلمها استعدادا للحرب .

(٢) النقائض : ٩/٢ .

فهو يكمل صورته من مشهد « الحجيج » وهم ينظرون إلى « الهلال » ينتظرون ظهوره ليحدد لهم مواقيت شعائر الحج .

ومن الواضح أن الشعراء كانوا أشد حرصا من بين هذه الشعائر على الكعبة المشرفة ، بما ترمز إليه من رسوخ الدين فى نفوسهم ، فهى بيت الله الذى يتحاور من حوله جرير وهو يهجو الفرزدق ويمدح الخليفة عبد الملك بن مروان ، وإذا هو ينحو بقصيدته منحىً سياسيا دينيا حين يتعرض لإعادة بناء الحجاج للكعبة على ما كانت عليه قبل بناء عبد الله بن الزبير لها :

أرىَ الطيرَ بالحجّاج تَجْرى أَمَامِنَا  لكُم يـا أمـيرَ المؤمـنين وأسْـعَـدا
رجعتَ لبـيتِ اللّه عـهـدَ نبيـه  وأصلحْتَ ما كانَ الخُبَيْبَانِ أفْسَدا (١)

والمهم هنا أن الشاعر يُشْغَل أول ما يُشْغَل بيت الله الحرام ، وما قد يحدث فيه من إفساد على حدّ تصوره ، أو إصلاح يعجب به ، ويصوغه على هذا النحو الذى يتذكر من خلاله عهد النبى ﷺ .

وربما وردت اللمحة خاطفة لدى الشاعر حول شعيرة من شعائر الله ، كما ظهر عند الفرزدق فى مقدمة إحدى نقائضه وهو يتحدث عن صاحباته :

دَعَوْتُهُ بقضبانِ الأراك التى جنى  لها الركْبُ من نعمانَ أيامَ عرَّفوا (٢)

إذ يصورهن وقد أتين عرفات للوقوف بها حين حجَجْنَ بمساويك الأراك التى حمَلْنَها معهن إليها .

---

(١) النقائض : ١٨٨/٢ . الخبيبان هما عبد الله ومصعب ابنا الزبير ، وكان عبد الله لما أحرقت الكعبة نقضها ، ثم ضرب حولها سرادقات وبناها ، فجعل لها بابا وأدخل الحجر فيها ، فلما ظفر الحجاج هدمها وبناها على ما كانت عليه ، وعلى هدمها أن ما هى عليه اليوم ، وقد روى أن عبد الملك قال : وددت أنى تركت ابن الزبير وما تقلد من بناء الكعبة ولم أنقضها ( انظر التفاصيل فى نفس المصدر : ١٨٩/٢ ) .

(٢) النقائض : ٢٤٥/٢ . عرفوا : أى أتوا عرفات فى موسم الحج .

وكما ظهرت هذه الشعائر فى المقدمات ، ظهرت أيضا فى موضوعات القصيدة ومعروف أن قصيدة النقائض الأموية - كما اتسعت للهجاء - اتسعت للفخر أيضا ، وفى أكثر هذه النقائض تلتقى لوحات الهجاء مع لوحات الفخر وفى كلا المجالين - الهجاء والفخر - بدت النقائض الأموية قادرة على استيعاب حديث الشعائر الإسلامية ، ففى مجال الفخر نستمع إلى الفرزدق يفتخر بالنبى وبالخليفة ، ويعتز بأن النبى ، وهو أول من دعا إلى هذه الشعائر كان من قومه ، فيقول فى إحدى نقائضه مع جرير :

مناَ النبىُّ محـمـدٌ يُجْلَى بِهِ   عناَ العَمَى بِمُصَــدَّقٍ مَأْمُورِ
خَيرُ الذين وَرا ءَهُ وأَمَـامَـهُ   بالمكْرمَـاتِ مُـبَـشِّـرٍ ونَــذِيـرِ
إنَّ النبوةَ والخلافةَ والهُدَى   فينا وأوّلُ من دَعَا بطَهُورِ (١)

وفى مجال الهجاء نستمع إلى جرير وهو يسجل شماتته فى الفرزدق حين نفاه عمر بن عبد العزيز من المدينة متخذا من الشعائر الدينية محورا يدور حوله هجاؤه له ، فيقول :

هو الرِّجْس يا أهلَ المدينةِ فاحْذَرُوا   مداخلَ رِجْــسٍ بالخَبِيثاتِ عَــالــمِ
لقد كانَ إخراجُ الــفــرزدقِ عَنْكُــم   طَهُوراً لِمَا بَيْنَ المُصَلَّى ووَاَقِمِ (٢)

وفى فخره على الراعى النميرى يرفع جرير من مكانة قومه من خلال شعائر دينية خصهم بها وقصرها عليهم دون غيرهم فى قوله :

علَوْتُ عليكَ ذِرْوَةَ خِنْدِفِيٍّ   تَرىَ من دُونِها رُتَباً صِعَابَا
له حوضُ النبىِّ وسـاقِيـَاهُ   ومَنْ وَرِثَ النبــوَّةَ والكِتــابَا

(١) نقائض جرير والفرزدق : (طبعة ليدن ) ص ٩٤٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٩٦ . والمصلى وواقم : موضعان بالمدينة .

ومنا من يُجيزُ حَجيجَ جَمْعٍ     وإن خاطبتُ عزكُمُ خِطابَا [1]

ولم يجد الفرزدق مجالا لفخره بزعامة قومه تميم خيرا من موسم الحج في منى حيث تجتمع وفود الحجيج من كل الأقطار الإسلامية ، فيقول في ميمته المشهورة ضد جرير :

فدىً لسيوف من تميم وفَى بها     ردائى وجلّت عن وجوه الأهاتم
وهمُ سَمِعُوا يومَ المُحَصَّبِ مِنَ مِنًى     ندائى إذا التفَّتْ رقاقُ المواسمِ [2]

ولم يترك الأخطل الميدانَ للشعراء المسلمين دون أن يحاول أن يشاركهم فيه ، ولكنه بحكم نصرانيته لم يستطع إلا أن يوجز فيما تعلق به وهو ليس له أهلا ولا مؤهلا ، من ذلك ما ورد في هجائه خنجرا الأسدى :

أخَنْجَرُ ، لو كنتمُ قريشاً شبعْتُمُ     وما هلكْت جُوعاً بلغْوَى المَعاصرُ
إذَنْ لضَرَبْتُم في البِطاح بسُهْمَةٍ     وكان لكُم مِنْ طَيْرِ مكّة طائرُ
وأماَ تمنّيكُم قُرَيْشاً فإنّها     مصابيحُ يَرْميها بعيْنَيْه ناظرُ
إذا نَوْفَلٌ حلّت بِزمزمَ أرْحُلاً     وعبدُ منافٍ حيثُ تُهْدَى النّحائرُ [3]

فهو يأخذ ما يلهج به المسلمون من الحديث عن « طير مكة » وعن « زمزم » و« النحائر » كما يأخذ كلمة « المنابر » في بيت يأتي بعد ذلك ، على ما فيه من قبح ، ويقف بصورة مفصلة عند ظاهرة إسلامية خالصة اختص بها نبي الإسلام وحده دون سائر الأنبياء ، وهو « خاتم النبوة » .

---

(١) المصدر نفسه ص ٤٥ . والرتب : الصخور المتقاربة بعضها أرفع من بعض . وجمع : هي مزدلفة .

(٢) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢/٧٦ ، ٧٧ . والأهاتم : من تميم .

(٣) ديوانه : ٢/٤٦ . ولغوى : أرض لبني أسد . والمعاصر : جمع معصر وهي الفتاة في أول شبابها .

وفي هجائه رجلا من بني عبس يذكر صلاة الجنازة فيعيرهم بعدم إقامتها على من يموت منهم ، ويشير إلى بعض شعائر الحج :

ما كان يُرْجَى ندىَ عَبْسِ الحِجَازِ ولاَ يُخْشَى نَفيرُ بني عبسٍ إذا نَفَـــرُوا
ولا يصليِّ عــلى مــوتــاهُــمُ أحَــدٌ ولا تَقَبَّلُ أرضُ اللهِ مـــا قَـــبَـروا
إذا أناخُوا هَـدايــاهــم لمَنْحَــرِهـــا فهُمْ أضَلُّ من البُدْنِ التى نَحَرُوا (١)

فهو يكشف عن تأثره بما يدور فى المجتمع الإسلامى من حوله من هذه الشعائر التى يؤديها المسلمون من « تقديم الهَدْى » و« النَّحْر » و« البدن » ، وغير ذلك من شعائر تتعلق بمناسك الحج .

ويزداد رد الفعل عنده ، ويزداد تأثره بحديث الشعراء عن الشعائر الدينية ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من نصرانيته ، ولذلك نراه أحيانا يحاول أن يجمع بين الموقفين الإسلامى والنصرانى ، وذلك فى هجائية له لجرير يقول فيها :

إنى وربِّ النصارى عـند عيدهِمُ والمسلمين إذا مـــا ضَـمَّـها الجُـــمَعَ
وربِّ كل حبيـسٍ فــوقَ صَومَعَةٍ يُمْسِي ولاهَــمُّــه الــدُّنيا ولا الطَّـمَعُ
والمُلبِدِينَ على خُــــوصٍ مُخَدَّمَــةٍ قد بانَ فيهنَّ منْ طُــولِ السُّرَى خَضَعُ
حثُّوا الرَّواحِلَ مشــدُوداً حقَائبهُا منْ شأن رُكبانها الحَــاجَـــاتُ والسَّرَعُ
لقد مدحْتُ قريشاً واستغَثْتُ بهم إذ ما أنامُ إذا ما صُحْبَتي هَجَعُوا (٢)

وقد أعجب نالينو بهذه الأبيات وكان تعليقه عليها أنه لو لم يكن يهجو بها جريرا لتشككت فيه أهو مسلم أم نصرانى ؟ (٣) .

---

(١) ديوانه : ٧١٢/٢. والنفير : القوم يتنافرون للحرب ، أى يلبون نفيرها. ونفروا : خرجوا لها .

(٢) ديوانه : ٣٥٦/١ . الملبد : الذى تلبد شعره . والخوص : الإبل الغائرة العيون لطول الرحلة والمخدمة : التى شدت قوائمها بالخدمة . والخضع ميل العنق بسبب الضعف والإرهاق . والسرع : الإسراع .

(٣) تاريخ الآداب العربية : ١٥٢ .

وبدا الشعراء أكثر حرصا على إدخال الشعائر الدينية ضمن لوحة الفخر التى يبرزون فيها أمجاد قبائلهم ودورها فى الحياة الإسلامية ، ومع الفرزدق يبدو الموقف على إيجازه مؤديا هذه الدلالة فى قوله :

ألم ترأنـــا بالمـشـاعر يُـهْـتَدى     بنا ، ولنا مجـــدُ الفَخُورِ المُصَدَّقِ

أبىَ مُضَرّ منهُ الرسولُ الذى هَدَى     به اللّهُ من صلّى بغربٍ ومَشْرِقِ (١)

فهو يتخذ من سبق قومه إلى المشاعر سبقا عاما يهتدى بهم بسببه سائر المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها .

وهكذا أصبح التعلق بالشعائر الدينية ظاهرة فنية تنتشر على ألسنة شعراء العصر فى موطنَىْ الفخر والهجاء على السواء ، وقد نفذ الشاعر من أحد الموقفين إلى الآخر بإثبات ما ينفيه عن مهجوه إلى نفسه أو قومه ، من مثل ما قاله الفرزدق أيضا فى هجاء قيس ، وفخره بقومه الذين يشرُفُون بأنهم أصحاب المشاعر المقدسة :

لنا حجرا البيتِ اللّذان أمامه     وقِبْلَتُها من كل شطرٍ وبَابُها (٢)

فهو يفتخر بأن قومه وحدهم هم أصحاب هذا الشرف العظيم فى الانتساب إلى الحرم المكى والحجر الأسود والقبلة وكل أبواب الكعبة المشرفة ، وإلى هذا المدى تراءت الأحلام للشعراء من منظور الأماكن الدينية المقدسة .

ويتكرر الموقف عنده أيضا حيث يستغل حديث الشعائر فى موازنة أخرى بين قومه وبين طيىء فى مجال هجائهم بهزيمتهم فيقول :

ولولا حـذار أن تُقَـتَّل طيِّىءٌ     لما سجدَتْ لله يـومـاً وصلَّتِ

نصارىَ وأنْبَاطٌ يؤدون جزْيَةً     سِراعا بها جَمْزاً إذا هِىَ أهَلَّتِ

---

(١) ديوانه : ٢/

(٢) ديوانه : ٦٣/١ حجر البيت : الركن والمقام . وقبلتها : أى قبلة الكعبة .

تركْنَا بـهـا عـنـد اللّقاء مَلاحمًا　　عليهم رحَانا بالمنَايا استحَرَّت
فلم يبقَ إلاّ مَـنْ يـؤدىَّ زكاتَهُ　　إلينا ومُعْطٍ جزيَةً حـين حـلّت
سألتُ حجيجَ المُسْلمين فَلم أجدْ　　ذَبيحة طائىٍّ لِمَنْ حَجَّ حَلّت (١)

فهو هجاء ينتصر فيه الشاعر لحسه الدينى ، وينطلق فيه ابتداء من الصلاة لله تعالى والسجود له سبحانه ، إلى التعريض بالنصارى والأنباط ممن يؤدون للمسلمين الجزية لعدم دخولهم فى الإسلام ، إلى ذلك المعجم الحربى الذى يستقى منه صوراً من اللقاء والملاحم والرحا والمنايا ، إلى تلك الشعائر الدينية التى تموج بها صوره فى الأبيات التى رصد منها فى البيت الأخير مشهد حجيج المسلمين وهم يقدمون الهدى فى مواسم الحج المقدسة .

وعلى أية حال فقد تزاحم الشعراء على الفخر من منطلق الهجاء ، وبدت اللوحتان المتعارضتان قادرتَيْن على المعايشة فى مزاوجة تعكس الموقف الدينى للشاعر الأموى ، وكيف تغلغل التيار الإسلامى ليدخل فى بنية القصيدة ونسيجها الفنى ، ويحول أفكارها من المعجم الجاهلى إلى المعجم الإسلامى الجديد .

وجدير بالملاحظة هنا أن العصر كله كان عصر إحياء ، وأن حركة الدولة الأموية كانت تتجه إلى إحياء عصبيات قديمة ، هى جاهلية فى أصولها ، ولكن الشعراء استطاعوا أن يلبوا صوت العصر من ناحية ، وصوت ضمائرهم الدينية من ناحية أخرى ،ذلك أن حديث العصبية قد بدأ يتردد على ألسنتهم من جديد ، وارتفعت الأصوات من خلال الأنساب المختلفة ، ولكن الجديد الذى سجله الشعراء ، وكثرت حوله أشعارهم هو ذلك الرصيد الضخم من الشعائر الدينية التى أدخلوها على أصولهم لتزيدها عراقةً وصلابة ، فقد راح كل شاعر منهم يثبت لقومه ما يسلبه لدى الآخرين وينفيه عنهم .

---

(١) ديوانه ١/١١٤ . الجمز : الإسراع فى العدو . وأهلت : ظهر لها الهلال .

## ( ٥ )

# السلوك الإسلامى

حين يصبح السلوك الدينى محوراً للفخر أو الهجاء على سبيل العرض الموجب أو السالب من خلال ذات الشاعر أو موقف خصمه ، فإن هذا يصبح دليلاً عميقا على أن التيار الإسلامى قد وجد سبيله بصورة قوية إلى نفس الشاعر ، وأن القيم الدينية أخذت تصبح محورا لفنه ، وأخذت تنتشر فيه وتسود حتى يبدأ من خلالها تحديد معالم شخصيته وشخصية خصومه فى موطنَىْ الفخر والهجاء معا.

وفى الرواية التى يرويها أبو عبيدة من أن الفرزدق حجَّ فعاهد الله بين الباب والمقام أن لا يهجو أحدا أبداً وأن يقيد نفسه ولا يحل قيده حتى يجمع القرآن [١] ، ما يكشف عن النوايا الحسنة للشاعر ورغبته الطيبة فى أن يسلك سلوكا إسلاميا قويما ، ولكن شيطان الشعر سرعان ما يجذبه إليه ليدخل فى معركة النقائض التى كانت قد بدأت تتحرك فما إن يبدأ فى الاعتدال فى مسلكه الدينى حتى تأتيه نساء مجاشع وهو فى قيده ويقُلْنَ له : قبحٌ الله قيدك فقد هتكَ جرير عورات نسائك فلُحيتَ شاعرَ قوم . فأحفظنه – أى أغضبنه – ففضَّ قيده [٢] وراح ينشد :

ألا هَزِئَتْ منى هُـنـيَدَةُ إذْ رَأَت ... أسيراً يُدانى خَطْـوَهُ حَـلَقُ الحِجْلِ

ولو علِـمت أنَّ الـوَثـاق أشَدُّه ... إلى النَّار قَالت لـى مقـالةَ ذى عَقْلِ

لعَمْرِى لئن قيَّدْتُ نَفْسى لطالما ... سعَيْتُ وأوضَعْتُ المَطيَّة للجَهْلِ [٣]

فهو يبين حقيقة موقفه ورغبته فى تعديل سلوكه إلى الجانب الإسلامى الطيب

---

(١) انظر النقائض لأبى عبيدة : ١/١١٤ – ١١٥ . (٢) المصدر السابق : ١/١١٥ .

(٣) المصدر نفسه : ١/١١٥ – ١١٦ . هنيدة هى عمة الفرزدق . والحجل : القيد . وأوضعت المطية : دفعتها إلى الإسراع .

ولذلك ينكر على هنيدة منطق اللوم الذى تعامله به ، ويحاول أن يبرر لها موقفه ويدافع عنه ، فلو علمت أن أشد الوثاق وثاق النار لما هزئت به ، ولا لامته على أن قيد نفسه خوف عذابها . ولا شك أن هذا الخوف من نار الآخرة من أشد الدلالات على صدق إسلامية المسلك لدى الشاعر ، لولا ما حدث من ظروف دفعته للتخلى عن موقفه ، ولذلك لا يتردد من الاستطراد إلى تبرير موقفه الجديد من ضرورة الدفاع عن قومه ، على الرغم من أن سلوكه الدينى الذى به اعتزم التمسك كان نذرا نذره على نفسه ، من الواجب عليه أن يفى به :

فإنْ يَكُ قَيْدِى كــانَ نَــذْراً نَذَرْتُهُ     فما بِى عن أَحْسَابِ قَوْمِىَ مِــنْ شُغْل
أنا الضَّامِنُ الرَّاعِى عليهم ، وإنَّمَا     يدافعُ عن أَحْسَابهم أنا أَوْ مِثْلى (١)

ومع هذا الاتزان وهذه الرزانة فى سلوك الشاعر ، وحرصه على الوفاء بنذره ، وتبرير عجزه عنه أمام موقفه فى الدفاع عن شرف قومه ، يسجل الحياء كظاهرة سلوكية تحكم موقفه الإسلامى ، فيقول بعد ذلك موجها الخطاب إلى جرير :

ولولا حياءٌ زدتَ رأسك هزمَةً     إذا سَبَرتْ ظلَّت جوانبُها تغلى (٢)

وهكذا يبدو الفرزدق حين يتجاوز منطقة الهجاء إلى الفخر ، فهو يحاول أن يبرر مواقفه ، ويكاد يدفع عن نفسه الشبهات من خلال سلوك دينى يصوره ، فهو يبدو جلدا صابرا فى قوله بعد لوحة هجائية تعددت جزئياتها فى هجاء عبد الرحمن بن محمد بن معد يكرب الكندى :

لئنْ صَبَرتْ نَفْسِى لَقَدْ أُمِرتْ بِــهِ     وخيرُ عبادِ اللّه مــن كــانَ أَصْـــبَرَا
وكنتُ ابنَ أَحْذَار ولو كنتُ خَائفًا     لكنتُ من العَصْمَاء فى الطَّوْدِ أَحْذَرَا

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١١٧/١ .

(٢) المصدر السابق : ١١٨/١ . الهزمة : الشق . وإذا سبرت يعنى إذا اختبرت لمعرفة مداها ، وتقدير شدتها .

ولكنْ أتونى آمنا لا أخافُهُمْ نهارا ، وكانَ اللّه ماشاءَ قَدَرا (١)

فهو يتجاوز سلوك الصابر الجلد إلى تكثيف الصورة الإسلامية ، فيرى نفسه من خير عباد الله نتيجة مسلكه ، وهو يردُ شجاعته المطلقة وعدم خوفه من أعدائه إلى إيمانه بالله تعالى وقدره الحتمى الذى قدره الله له بمشيئته الإلهية .

وربما بدأ الشاعر بطرح الجانب الإيجابى فى شخصه ليوسع الدائرة فتشمل السلوك الجمعى العام فى قومه كما صنع القطامى فى قوله :

أرىَ الحـــقَّ لا يـعْـيَا عـلـىَّ سبـيلهُ إذا ضَاقَنى ليلاً مـــع الـقَـرِّ ضَـائفُ
ومن خِنْدِف الدَّاعى الرسول إلى الهُدى ومنا الإمـــام والنجـــوُم الـعـواكـفُ
فنحنُ الزِّمـــامُ القائـدُ المُهتَدىَ بـهـــم ومِن غيرنا المولَى التَّبيعُ المُخَالفُ (٢)

فهو يجعل محور معجمه السيادة ومن قبلها الحق والهدى ، مما يتوافر فى شخصه وفى قومه ، حتى صاروا قدوة لغيرهم واحتلوا مكانة مرموقة جعلتهم متبوعين لاتابعين .

ولا يكتفى الشعراء بهذه اللمسات الرقيقة التى تشير إلى سلوكهم الدينى ، بل كان تعاملهم معها تشويه القسوة والعنف فى مقام التعبير والهجاء ، ربما يعكس ما يتصفون به من سلوك دينى ، وهنا نبدأ العبادات تقتحم الموقف ليتخذ منها شعراء العصر معيارا لتفضيل أقوامهم على أقوام خصومهم ، ففى نقيضة لجرير مع الفرزدق يقول له من منطق تعبيره بسلوكه الذى ينكره عليه المسلمون ، والذى يشهد به كل من يتتبعه منهم :

تباً لفَخرِكَ بالضَّـلال ولم يَزَلْ ثوباً أبيك مدنَّسَيْن بعَـــار
ماذا تقولُ وقد عَلَوْتُ عليكُمُ والمسلمونُ بما أقُولُ قَوَارِى (٣)

---

(١) ديوان الفرزدق : ٣٦٢/١ . وابن احذار : تعبير يطلقه العرب على الرجل الذى يتصف بالحزم والحذر . والعصماء : أنثى الوعل ، والوعول تلازم عادة قمم الجبال وأعالى المرتفعات .

(٢) ديوان القطامى ص ٥١ .

(٣) النقائض لأبى عبيدة : ٤٢/٢ .

فهو يتوعده ويؤاخذه على فخره بالضَّلال ، ويعيره بالدنس والعار ، ويستشهد بموقف المسلمين على ما يقول ليعرض الموقف فى جملته من منطلق دينى على هذه الصورة . وقد سبق أن رأيناه يعيره ويعير البعيث معه بأنهما لا يقرآن القرآن الكريم ، ولا يتبعان تعاليمه :

إن بالعيثَ وعبدَ آلِ مُقَاعِسٍ ... لا يقرآن بسُورة الأحْبَار (١)

ولا يكتفى جرير بهذه الإشارات الخاطفة ، وإنما نراه فى ميميته المشهورة التى يرد بها على الفرزدق ، يقف وقفة طويلة مفصلة عند سلوكه الأخلاقى ، ويحاكمه بمقياس دينى ، ويمضى معرِّضا به تعريضا دينيا صرفا ، يرصد فيه كل الملامح السلبية التى لا تتفق مع سلوك المسلم الحق ، ولا تتسق مع القيم التى يدعو إليها الإسلام :

لقد ولَدَتْ أمُّ الفرزدقِ فاجِراً ... وجاءَتْ بوَزْوازٍ قَصيرِ القَوائِمِ
وما كان جارٌ للفرزدقِ مسلمٌ ... ليأمَنَ قِردا ليلُهُ غيرُ نَائم
يُوَصِّلُ حَبْلَيْهِ إذا جُنَّ ليلُه ... ليَرْقَى إلى جَاراتِه بالسَّلالِم
أتيتَ حدودَ اللّه مُذْ أنتَ يَافعٌ ... وشِبْتَ فما ينهَاكَ شَيْبُ اللَّهَازِمِ
تتبَّع فى الماخُورِ كلَّ مُريبَةٍ ... ولستَ بأهْلِ المُحْصَنَاتِ الكَّرائِمِ
رأيتُكَ لا تُوفى بجارٍ أجَرْتَهُ ... ولا مُسْتَعِفًّا عن لِئَام المطاعم
هو الرِّجْسُ يا أهْلَ المدينةِ فاحْذَرُوا ... مَدَاخِلَ رِجْسٍ بالخَبِيثاتِ عَالم
لقد كانَ إخراجُ الفرزدقِ عَنكمُ ... طَهُوراً لِمَا بينَ المُصَلَّى وَوَاقِمِ (٢)

فهو يرسم فى أبياته هذه الصورة القبيحة للفرزدق التى يتراءى من خلالها

(١) النقائض لأبى عبيدة : ٤٧/٢ .

(٢) النقائض لأبى عبيده : ١٠١/٢ - ١٠٢ . الوزواز : الخفيف على الأرض . اللهازم : أصول اللحيين جمع لهزمة . الماخور : بيت اللهو والدعارة .

فاجرا منذ صغر سنه ، لا يأمنه قومه ولا جيرانه ، ويتتبع بيوت الريبة والدعارة ولينتهى من هذا العرض إلى نتيجة واحدة يراه من خلالها الرجس بعينه ، ويحذر منه المجتمع الإسلامى بالمدينة ، مؤكدا لهم أن خروجه من المدينة بداية لعهد يبشر بالطُّهر والتخلص من الفجور وضلال المسلك وقبح السبيل .

ولذلك نراه فى لوحة أخرى مشابهة يتحول إلى مجال التهديد والتخويف فيحذره من التعرض لنساء قيس لأنهم قادرون على حمايتهن :

لئن زَلَّ يوما بالفـرزدق حِلْمُهُ    وكان لِقَيْسٍ حاسداً لا يَضيرُها

فلا تأمَنَنَّ الحىَّ قيساً فإنهم    بنو مُحْصَنات لم تُدنَّسْ حُجُورها

مياميِنُ خطّارونُ يحمُون نِسْوَةً    مناجيبُ تغلوُ فى قريشُ مهورُها (١)

ومن لوحة التهديد هذه ينطلق إلى قومه « مجاشع » ينشر مخازيهم ، ويذيع فضائحهم ، فهم مثله لا يرعون المحارم ، ولا يحفظون للجار حقه :

ألم ترَ أنَّ اللهَ أخْزَى مُجَاشِعًا    إذا ذُكِرَتْ بعدَ البَلاءِ أمُورُها

بأنهم لا مَحْرَمٌ يتقُونَهُ    وأنْ لا يَفَى يوماً لجارٍ مُجيرُها

بَنُو نَخَباتٍ لا يفُون بِذِمَّةٍ    ولاجارةٌ فيهم تُهَابُ سُتُورُها (٢)

فهو يسلبهم الصفات الإسلامية التى يتحلى بها المسلمون ، ويبدأ فيقرر أن اللّه قد أخزاهم ، وكأنه يجعل الخزى مقدمة لما نسبه من صفات إليهم كأنها جاءت نتائج لهذا الخزى ، فهم لا يحترمون المحارم ولا يوفون بحقوق جيرانهم ولذلك تعيش جاراتهم فى فزع منهم . وهكذا لم يترك جرير الميدان إلا وقد أفحم خصمه ، وأشبعه هجاء وذما وتعييرا .

وفى فائيته التى استهلها بقوله :

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ٢/٢٣٤ . ميامين : من اليمين . ومناجيب : من النجابة .

(٢) النقائض لأبى عبيدة : ٢/٢٣٦ - ٢٣٧ .

ألا أيها القلبُ الطَّرُوبُ المكلَّفُ      أفِقْ رُبَّما يَنْأى هَواكَ ويسعَفُ (١)

ونجده يقول وقد عنفت صيغته ، واشتد هجاؤه ، من منظور السلوك الإسلامى الذى يهجو خصومه بالخروج عليه ، فهم - لذلك - يغيضون إلى كل المسلمين :

ألم تَرَ أن اللّه أخـزَى مجـاشعاً      إذا ضَمّ أفـواجَ الحجـيجِ المُعَـرَّفُ

ويوم منًى نادت قريشٌ بغَدْرِهـم      ويومَ الهـدايـا فـى المَشَاعـر عُكَّفُ

ويبغض سـترُ البيتِ آلَ مُجَاشعٍ      وحُجابُه والعـابـدُ المُتـطـوِّفُ

وكانَ حديثَ الرَّكْب غدرُ مُجاشعٍ      إذا انحدروا من نَخْلتيَنْ وأَوْجَفوا (٢)

فهو يجعل من مجاشع حديثاً للقوم حول مثالبهم وقبح مسلكهم الدينى ، ولذلك يصور ما يدور بشأنهم فى موقف دينى أيضا ، فإذا الحجيج لا يذكرون لهؤلاء إلا الغدر والخيانة والخديعة حتى صرح المسلمون جميعا ببغضهم ، وامتد البغض إلى أستار الكعبة المشرفة وحجابها ، وكل من أتاها عابدا متنسكا يطوف بها ، وكأنه لا يترك القوم حتى يكاد ينفيهم من الوجود الإسلامى فى هذا الموقف الذى تجاوزه إلى صورة ضيقة طبقها على خصمه قائلا فى نفس القصيدة :

نفاكَ حجيجُ البيتِ عن كلِّ مَشْعَرٍ      كما رَدَّ ذو النمُيتَينْ المُزَيفُ (٣)

وفى نقيضة أخرى له لا يكتفى بهذه المحاولة لنفيهم من الوجود الإسلامى ، وإنما ينسبهم إلى النصرانية ، ويطلب إليهم - فى سخرية وتهكم - أن يحجوا إلى الصليب ، ويقدموا القربان ، ويأخذوا نصيبهم من لحم الخنزير :

إن الفرزدق حين يدخلُ مسجداً      رجسٌ فليس طَهُوره بطَهُورِ

(١) النقائض لأبى عبيدة : ٢٦٨/٢ .

(٢) النقائض لأبى عبيدة : ٢٨١/٢ . المعرف : عرفات . ويوم الهدايا : هو يوم عرفة .

(٣) النقائض لأبى عبيدة : ٢٨٥/٢ ذو النميتين : الفلس الردىء .

إن الفـــرزدق لا يُبالى مَـحْـرَمـاً ودم الهدَى بـــأذرُعٍ ونُحُـــورِ
رهطُ الفرزدق من نصارَى تغلبٍ أو يدّعـــوا كـــذبا دعـــاوةَ زُورِ
حُجُّوا الصَّليبَ وقرِّبوا قـــربانَـكُم وخُذُوا نَصيبَكُمُ من الخِنْزيرِ (١)

ويحاول الأخطل أن يقتحم هذا الميدان على استحياء شديد بحكم حرج موقفه الدينى ، فماذا يفعل ؟ وكيف يعيِّر المسلمين مسيحى ؟ لقد وجد فى طبيعة السلوك أحيانا ما كان ينفذ من خلاله إلى الهجاء الموجز الذى عرض صورة منه فى قوله في هجاء خَنْجَر الأسدى مبيِّنا نفاقه :

بنو أسد رجْلانِ : رجلٌ تَذَبْذَبَتْ ورجل أضـــافتـهـــا إلينا التَّـراتِـــرُ
فما الدين حاولْتمُ ولكن دعاكُمُ إلى الدين جوْعٌ لا يُغَمِّضُ ساهرُ (٢)

وحين يستطرد فى هجائهم ينفى عنهم ما يدل على تدينهم أو حسن سلوكهم ، ويحقر من مكانتهم فيقول فيهم :

وأما تمنيكُم قريشاً فـإنـهـــا مصابيحُ يَرْميها بعينيه نـــاظِـــرُ
إذا نَوفَلٌ حلّتْ بزَمْزَم أرْحلا وعبدُ منافٍ حيثُ تُهْدَى النَّحـــائرُ
فما أنتمُ منهمُ ولكنكُم لَهُم عبيدُ العَصَا مادامَ للزيْتِ عَـاصِرُ

ويزيد من التعبير والهجاء حين يتندر بخصمه ، ثم يعود إلى الجو الإسلامى قائلا :

أمن عَوَزِ الأسماءِ سُمِّيتَ خَنْجَراً وشرُّ سِـــلاحِ المُسْلِمِـين الخَنَـاجِرُ ؟
غمرناك إسْـــلامًـا وإنْ تَـــكُ فتْنَةٌ تكُنْ ثَعْلَباً دارَتْ عليه الدَّوَائِرُ (٣)

---

(١) ديوان جرير : ٨٥٧/٢ .

(٢) ديوان الأخطل : ٤٥٩/٢ . تذبذبت : ذهبت إلى غيرنا . التراتر : الشدائد .

(٣) ديوان الأخطل : ٤٦٠/٢ - ٤٦٤ .

ولا ننسى هنا أن الأخطل يعيش « مُركّب نقص » فى شخصه ، وبالتالى لا يستطيع أن يقترب من الجانب الإيجابى فى هذا الموضوع ، وبالتالى فقد « رضى من الغنيمة بالإياب » ، فلم يعرج كثيرا على تصوير سلوكه على النهج الإسلامى وإلا بدا فى صورة المخادع الكذاب ، وإن كان قد صور سلوكه فى تبجُّح غريب ، وهو سلوك جاهلى كما يصوره هو نفسه فى قوله عن شربه الخمر مجاهرا بالمعصية ورافعا لواء الشر ضد ما حرَّمه الإسلام :

شربْنَا فمتْنَا ميتةً جَاهليّةً    مضَى أهلُها ، لم يعرفُوا : مامُحَمَّدُ ؟

حَيينا حياةً لم تكن من قيَامةٍ    علينا ولا حشرٌ لنا به مَوْعِدُ

حياة مراضٍ حولَهُم بعد ما صَحَوْا    من الناس شتَّى : عَاذِلُونَ وعُوَّدُ

ثم يختتم الصورة بقوله عن الخمر :

تُميتُ وتُحْيِى بعدَ مَوْتٍ ، وموتُها    لذيذٌ ، ومَحْياها ألذُّ وأمْجَدُ (١)

ولا شك أن الأخطل هنا يبدو فى أوج وقاحته بين جماعة المسلمين ، فهو يعرف أن الخمر محرمة فى المجتمع الإسلامى ومع ذلك يجاهر بشربها ، وليته وقف عند هذا الحد ، بل تجاوزه كثيرا فلم يعد يعرف له دين سماوى ، حين أعلن أنه ارتد إلى حماقة أصحاب الوثن ، واعترف بجاهليته ، وعلى هذا النحو كثر تصوير الشعراء لأنماط السلوك الإسلامى فى صورته السلبية فى لوحات الهجاء وفى صورته الإيجابية فى لوحات الفخر ، ومع هذا السلوك تداخلت العبادات كجزء منه يكتمل للمشاعر فخره من خلاله ، ومن خلاله أيضا تتضخم ذات قومه حين يصبحون أئمة الناس كما يقول الفرزدق :

أرى كلَّ من صلىَّ يصلى وراءنا    وكل غُلاَم يَنْسِلُ العامَ قَابِلَهْ

إمَاماً لنَا منَّا ترىَ كلَّ راغبٍ    منَ النَّاس مَنْبُوطاً إليه أنَامِلُهْ (٢)

---

(١) ديوان الأخطل : ٧٣٢/٢ ، ٧٣٣ .    (٢) ديوان الفرزدق : ١١٣/٢ .

وعلى المستوى الفردى أيضا ينبرى الفرزدق مضخما من ذاته قائلا :

وما من مصلٍّ تعـرفُ الشـمسَ عينُه إذا طلعت أو تـائـهٌ غـيرُ عَـاقِل

فتسألـه عـنىٍّ فـيعـيا بنِـسْبـتِـى ولاَ اسْمِى ومَنْ يَعْيا سِمَاكَ الأعازِل

أنا السابقُ المعروف يوماً إذا انْجَلَتْ عجاجةُ ريعان الجِـيَادِ الأوائِلِ (١)

ومن نفس المنطلق - منطلق الربط الوثيق بين السلوك الدينى والعبارات - راح الشعراء يصبون نيران هجائهم على خصومهم ، فيتهمونهم بالخروج على الدين ، كما قال الفرزدق أيضا فى هجاء المهلب بن أبى صفرة يعيره ويعير قومه معه على المستويين الشخصى والجماعى بعبادتهم النار من دون الله تعالى :

وما للّه تسجُدُ أزْدُ بُصْرَىَ ولكن يسجُدون لكُلِّ نَارِ (٢)

وقد شاع هذا المسلك ، وتداولته ألسنة الشعراء ، حتى أصبح قاسما مشتركا بينهم . ويبدو أن الفرزدق كان شديد الإعجاب به ، فأكثر منه فى شعره ، على المستويين الفردى والجماعى فعلى المستوى الجماعى نرى صورة أخرى - إلى جانب الصورة السابقة - فى هجائه بأهلة ، حيث يقول :

وهل يسطـعُ أبكـمُ بـاهِـلِـىٌّ زحامَ الهَاديَـات مـن القُـرُوم ؟

فهل يأتى المساجدَ باهلىٌّ ؟ وكيف صلاةُ مرجوسٍ رَجِيمِ ؟ (٣)

وعلى المستوى الفردى نرى هذه الصورة الإسلامية الطريفة التى أدارها حول مسألة « عقوق الوالدين » التى حذر الإسلام تحذيرا شديدا منها :

إذا غلبَ ابنٌ بالشباب أبـاً لـه كبيراً فـإن اللّهَ لابُـدَّ غـالِـبُـهْ

رأيتُ تَبَاشير العقوقِ هى التى من ابن امرىءٍ ما إن يَزال يُعَاتِبه (٤)

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢/ ١٤٠ . (٢) ديوان الفرزدق : ١/ ٢٧٠ .

(٣) ديوان الفرزدق : ٢/ ٢١٩ . الهاديات : المتقدمات . والقروم : الفحول من الإبل .

(٤) ديوان الفرزدق : ١/ ١٠٥ .

ويعرض جرير موقفا أكثر تفصيلا حين ينفى عن التغلبيين صدورهم فى سلوكهم عن العبادات الإسلامية بشكل مطلق ، وذلك فى قوله :

وما قــــرأ المُفَــصَّــلَ تَغْلِبِىٌّ     ولا مسَّ الطَّـهُـورَ ولا السِّوَاكا
ولا عَرَفُواْ مواقفَ يَومْ جَمْعٍ     ولا حــوضَ السِّـقَـايـة والأَرَاكا
أليسَ اللّهُ فضَّل سَعْىَ قَـوم     هداهُـم للصِّـراط ومـاهَــداكا
تكفَّر باليـديـن إذا الـتَـقَـيْنا     تُلقى مــن مخـافـتـنا عـصـَاكا
عطاء اللّه تَكْرِمَةً وفَضْـــلاً     بسخطك لَيْس ذلك عن رضاكا
فكفِّر بالــيــدَيْن إذا التَقَيْنا     وأدِّ إلــى خـليـفـتنا جزاكا (١)

فالشاعر يتحول بالموقف الدينى إلى لوحة تفصيلية يلتقى فيها الفخر والهجاء وتبرز فيها المقومات الدينية أساسا للتفضيل من قراءة القرآن الكريم إلى السلوك والطهارة إلى شعائر الحج والوقوف بعرفة ، إلى الاعتراف بنعمة اللّه أن هداهم للإسلام ، إلى إظهار سخطه على الأخطل لخروجه عن كل هذه السلوكيات الدينية والعبادات التى رصدها .

ويرد موقف للأخطل شبيه بهذا الموقف ، ولكنه يستخدم فى تسجيله ورصده أدوات أقل وصورا أضعف ، وإن كانت تظل للدلالة أهميتها على محاولته التعريج على قضايا السلوك من حين إلى آخر مما بدا فى مزاوجته بين المدح والهجاء فى قوله :

فإنْ تَكُ قَيْسٌ يا ابنَ مَروَانَ بايَعَتْ     فقد وهلَتْ قيسٌ إليك من الذُّعْرِ
على غير إسلام ولا عــــن بصيرةٍ     ولكنَّهم سيقُوا إليك عَـلى صُغْرِ

---

(١) ديوان جرير : ٢/ ٦٠٠ - ٦٠١ . يوم جمع هو يوم مزدلفة . والأراك هنا هو أراك عرفات وكفر بيديه : أشار بهما علامة على الخضوع والتسليم .

ولما تبيّنا ضلالةَ مُصْعَبٍ فتَحْنَا لأهل الشّام باباً من النَّصْر (١)

فهو ينفى ما ينفيه عن القوم اجتهادا منه فى باب الهجاء ، واقتداءً منه بالشعراء من المسلمين فى عرض المثالب الدينية التى تشين سلوكهم وتصبح مجالا للتعبير ، والأخطل شاعر ضخم من كبار شعراء الحركة الأدبية التى عرفها العصر ، ومن حقه أن يفيد مما يدور على ألسنتهم بعيدا عن فكرة السرقات الشعرية ، ومع ذلك فالظاهرة التى تلفت النظر فى هجائياته من هذا الجانب الإسلامى غلبة طابع الإيجاز عليها من مثل ما نجد فى قوله هاجيا قيس عيلان :

فأصبحَـــوُا لا يُرىَ إلا منازلهم كأنّهم مـــن بقـــايَـــا أمـــةٍ ذَهـبُـــوا

فاللّه لم يَرْضَ عن آل الزبير ولا عن قَيْس عَيلأنَ كانوا طالما خَربوا (٢)

وهكذا تداول الشعراد حديث السلوك الدينى على المستويين الفردى والجمعى واتخذوا من منطقه العملى صورة من صور الفخر والهجاء ، وفيه دخلت العبادات عنصرا أساسيا مؤكدا ما يقولونه ، وهو الموقف الذى يعد ثمرة للتأثر بالمعجم الإسلامى الذى تغلغل فى نفوسهم ، وملأ عليهم وجدانهم ، حتى أصبح معينا ثراً يستمدون منه مادة فخرهم وهجائهم .

* * *

(١) ديوان الأخطل : ١٨٩/١ . وهلت : فزعت . والصغر : الذلة والانكسار .

(٢) ديوان الأخطل : ٨٤/١ . وواضح أن البيت الأول يدور فى جو إسلامى قرآنى ، والشطر الأول منه ينظر إلى الآية الكريمة التى تتحدث عما أصاب عادا من عذاب ربهم : ﴿ فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم ﴾ ( الأحقاف : ٢٥ ) . وواضح من تغيير لفظة « مساكنهم » فى الآية الكريمة إلى «منازلهم » فى البيت أن الأخطل لم يكن مستوعبا بصورة دقيقة آيات القرآن الكريم .

## (٦)
# الحس الغيبى

ويأتى حديث الشعراء حول الغيبيات فى أشعارهم ليتوجوا به موقفهم الدينى وليتوج به التيار الإسلامى دوره فى القصيدة الأموية على اختلاف موضوعاتها وأشكالها الفنية ، وليثبت هذا التيار بها - أو من خلالها - قدرته على الانتشار حتى من خلال أكثر الأمور ارتباطا بالوجدان والمشاعر ، ذلك أن حديث الشعراء حول الشعائر أو العبادات أو السلوك أو القصص الدينى إنما يتناول الجانب الواعى من وجدانهم الدينى ، أما حديث الغيب فهو لا يصدر عن الشاعر إلا فى مرحلة من مراحل العمق الفنى والدينى معا ، فتصديق الشاعر بهذه القضايا الغيبية ورسوخها فى فكره هو ما يجعله يتناولها فى شعره ، بدليل أنه ليس مضطرا لذلك فى الموقف الهجائى . ومع اختفاء عنصر الاضطرار أو الدافع الخارجى يبقى للدوافع الداخلية رصيدها فى دفع الشاعر إلى عرض حديث الغيب - بعبارة أدق - طرح الفكر الغيبى بين ثنايا الأبيات . ومن الطبيعى أن أكثر مشاهد القيامة والبعث رهبةً مشهد النار التى تفزع البشر ، ولذلك بنى الفرزدق موقفه فى تجنب الهجاء - حيث كانت معركة النقائض فى بدايتها - على أساس من خوفه من النار ، مما سجله فى قوله وهو يتحدث عن موقف عمته « هنيدة » حين طلبت منه أن يفك قيده ويخرج للدفاع عن قومه أمام جرير ، وكان قد حبس نفسه ليحفظ القرآن :

ألا هَزِئَتْ منىٌ هُنَيدةُ أنْ رأتْ ... أسيراً يُدانى خَطْوَهُ حَلَقُ الحِجْـلِ

ولو عَلِمَتْ أنَّ الـوَثَـاقَ أشَدُّه ... إلى النار قالت لى مقالةَ ذى عَقْلِ (١)

لقد شد وثاقه خوفا من عذاب النار فى الآخرة ، وهو لذلك يخاطب عمته

---

(١) النقائض لأبى عبيدة : ١١٥/١ .

ساخرا من جهلها بوثاق النار الذى لو علمته - على حد تعبيره - لما لامت رجلا قيد نفسه خوفا من نار جهنم . وقد يدخل الشاعر النار فى نسيج تصويره الفنى وتصبح جزءا من الصورة التى يرسمها ، كما فى قول جرير فى إحدى أهاجيه للبعيث والفرزدق :

وأوقدْتُ نارى بالحديد فأصبحت    لها لَهَبٌ يصلى به اللّهُ من يُصْلِى (١)

فهو يستمد عناصر صورته من مشاهد القيامة حين ينتهى حساب البشر ، ويلقى الله تعالى بمن حق عليهم العذاب فى جهنم ليصليهم بنارها . وهو ما نرى صورة أخرى له أشد تفصيلا ، وأكثرا استلهاما للمشهد القرآنى ، فى قول الفرزدق فى بائيته المشهورة التى يهجو فيها جريرا وقومه ردا على هجائه للراعى النميرى ، حيث يقول له :

فإنك مـن هجـاء بنى نُمَيْرٍ    كأهلِ النار إذْ وَجـدُوا العَذَابا
رجَوا من حرِّها أن يَسْتَرِيحوا    وقد كانَ الصديدُ لهم شرابا (٢)

فهو يستلهم الموقف مباشرة من القرآن الكريم ، ويستمد عناصره من آيات العذاب الذى أعده الله لأهل النار ، والتى تنتشر بصورة واسعة فى الآيات المكية ، من مثل قوله تعالى : ﴿ لا يذوقون فيها برداً ولا شرابا ، إلا حميما وغساقا ﴾ (٣) ، وقوله تعالى : ﴿ فذوقوا فلن نزيدكم إلا عذابا ﴾ (٤) . والصورة الشعرية تشير بوضوح إلى استيحاء الشاعر ألوانها وخطوطها من الحس الدينى الغيبى الذى حدثنا عنه القرآن الكريم .

وربما ازداد الشاعر عمقا فى فهمه الدينى لمعانى القرآن الكريم ، فذكر يوم القيامة فى شعره من خلال ما وصفه الله به فى القرآن الكريم ، على نحو ما نرى فى هذا البيت للفرزدق فى مقدمة إحدى نقائضه مع جرير حيث يطلق على

---

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ١٤٧/١ .
(٢) المصدر السابق : ١٧١/٢ .
(٣) النبأ : ٢٤ ، ٢٥ .
(٤) النبأ : ٣٠ .

يوم القيامة « يوم التخاصم » ، وهى تسمية لم ترد صريحة فى القرآن الكريم وإنما ورد وصفه بها فى مثل قوله تعالى : ﴿ ثم إنكم يوم القيامة عند ربكم تختصمون ﴾ (١) وقوله سبحانه : ﴿ إن ذلك لحق تخاصم أهل النار ﴾ (٢) . يقول الفرزدق :

فإن التى ضرَّتكْ لو ذُقْتَ طَعْمَهَا    عليكَ من الأعباء يومَ التَّخاصُم (٣)

ويكاد الشعراء ينسبون أكثر أمورهم إلى الله سبحانه وتعالى من نفس المنطلق الغيبى الذى يسلمون فيه للقدرة الإلهية بمددها وعظمتها من خلال هذا الإسناد ، من مثل ما ورد فى قول الفرزدق :

أَلَمْ تر أن الأرضَ أصبح يَشْتَكى    إلى الله من لوءْم ابنَىَ دخانٍ ترابُها
جعلتُ لقيس لعنةً نـزلَـتْ بـهــم    من الله لن يرتدَّ عنهم عَــذابُها (٤)

فهو يسند اللعنة التى يريدها لخصومه إلى الله تعالى ، ويذكر لهم من مشاهد الآخرة ما سيلاقونه من عذاب نارها . ومثل هذا ما أورده الشعراء من نسبة مجدهم الدنيوى إلى الله سبحانه ، من مثل ما حدث فى تصوير جرير لقومه فى موقف هجائى يقفه من الأخطل فيقول مفتخرا وهاجيا معا :

ونحن الأفضلُون فأىّ يوم    تقولُ التغلبُى رجـاَ الـفـضَــالا
ألم ترَ أن عــزَّ بـنــى تميمٍ    بناهُ اللهُ يــومَ بــنــىَ الجــبالا
بنىَ لهمُ رواسِىَ شامخاتٍ    وعالىَ اللهُ ذروتَهُ فطالاَ (٥)

فهو يفلسف عراقة مجدهم وعزهم من منطلق دينى يعود به إلى قضايا الغيب

(١) الزمر : ٣١ .    (٢) ص : ٦٤ .

(٣) نقائض جرير والفرزدق : ٥١/٢ .

(٤) ديوان الفرزدق : ٥٦٣/٢ . وابنا دخان قبيلتا غنى وباهلة . الأم قبائل العرب .

(٥) ديوان جرير : ٧٤٩/٢ .

يوم أن بنى الله الجبال ، ومعها بنى لهم رواسى شامخات وعالى من ذروتها ، الأمر الذى يرتد إلى فكر الشاعر حول أزلية الخلق وأصوله الأولى . وعلى نفس النمط أيضا يقول جرير للأخطل محذّرا إياه ومفتخرا بهبات الله سبحانه وتعالى لقومه ، وهو مالا يستطيع أحد تبديله :

أقصِرْ بفضلِكَ إنَّ اللهَ فضَّلَنا     وما لِمَا قَدْ قضى ذُو العَرْشِ تَبْدِيلُ (١)

ولم ينس الفرزدق أن يبرز دور التأييد الإلهى فى نصرة قومه ، كما نرى فى قوله :

فتَحْنَا بإذنِ اللهِ كلَّ مدينةٍ     من الهندِ أوبابٍ من الرُّومِ مُغْلَقِ (٢)

وكذلك لم ينس جرير أن يبرز هذا الدور الإلهى فى افتخاره بقبيلته وبقبيلة قيس ، كما نرى فى قوله :

كذلك أعطى اللهُ قيساً وخِنْدِفاً     خزائنَ لَمْ يَفْتَحِ لتغلبَ بَابُها (٣)

فهو يفتخر بأن مجد قبيلته ومجد قيس نعمة وفضل من عند الله ، فتح لهم خزائنها فى الوقت الذى أغلق فيه هذه الخزائن فى وجه تغلب .

ومن الطبيعى أن يُعدِّل شعراء بنى أمية من معجم الموت الذى أفزع الجاهليين من قبل ، وأن تتغير نظرتهم الغيبية إليه كظاهرة لا يعرفون شيئا عما وراءها ، بما كشف لهم الإسلام من جوانب غيبية عما بعد الموت من بعث ونشور وحساب وجزاء وحياة أبدية فى الآخرة . ولذلك اختفت الصورة المفزعة المخيفة التى صورها الشعراء الجاهليون عن هذا الجانب الغيبى المجهول فى حياتهم ، وتغيرت الرؤية أمام الشاعر الأموى ، فاختفى منها هذا المجهول الغامض ليحل محله إيمان راسخ بالغيب الذى ألح القرآن عليه فى كثير من آياته من مثل قوله تعالى فى صفة المتقين : ﴿ الذين يؤمنون بالغيب ، ويقيمون الصلاة ، ومما رزقناهم ينفقون . والذين يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم

(١) ديوان جرير : ٧٥٦/٢ .     (٢) ديوانه : ٣٨/٢ .     (٣) ديوانه : ٦٧٦/٢ .

يوقنون ﴾ (١) . وتحوّل الموقف أمام الشاعر الأموى من موقف يثير فى نفسه الفزع والرهبة من المجهول ، إلى موقف يملؤه إيمان بالغيب ويقينٌ بالآخرة ، وهدوء أمام هذه القضية الأزلية ، وهذا القدر المقدور . وفى قصيدة للفرزدق يعلن أنه عاد إلى ربه تائبا لأنه موقنٌ بأن أجله قد اقترب فيقول :

فررتُ إلى ربِّى وأيْقَنْتُ أنّنى ملاقٍ لأيَّام المَنُون حِمَامِى (٢)

ويتكرر الموقف عند جرير حين يعلن أن بعد الموت حياة أخرى وبعثا جديدا مستغلا ذلك فى هجائه ، معلنا أن هذا الهجاء سيظل ملازما لخصمه بعد موته ، كأنه نشور له وبعث بعد الموت :

دعا وهو حىٌّ مثلَ ميْتٍ فإن يحنْ فهذا له بعد المماتِ نُشُورُ (٣)

وفى موضع آخر يستغل ظاهرة الموت والبعث فى هجاء بنى تيم والسخرية منهم ، فيقول متندرا بهم ، راسما لهم صورة تبعث على الضحك على الرغم من تردد كلمة القبر فيها أكثر من مرة :

ولو قبرُ التَّيمْى ثم دعوته إلى فَضْل زادٍ جاء يحبُو من القبْرِ (٤)

وهكذا استغل جرير الفكرة الإسلامية عن الحياة بعد الموت ، وعن الحياة البرزخية فى القبر ، فى رسم هذه الصورة الهجائية الساخرة .

وفى نقيضة أخرى له فى هجاء الأخطل يهجو قومه بأنهم شر فى الحياة الدنيا وشر فى قبورهم بعد الموت حتى لتطرد الأرض موتاهم وترفضهم عند دفنهم فيقول :

أحياؤُهم شرُّ أحياءٍ وألأمُهُمْ والأرضُ تلفظُ موتَاهم إذا قُبِرُوا (٥)

---

(١) البقرة : ٣ ، ٤ .
(٢) ديوانه : ٢/٢١٢ .
(٣) النقائض بين جرير والفرزدق : ١/٣٤ . وحان هنا بمعنى هلك .
(٤) المصدر السابق ، الموضع نفسه .
(٥) ديوانه : ١/١٥٧ .

وفى القصيدة نفسها يعيرهم بما حدث منهم حين أحرقوا أجساد قتلاهم فى بعض أيامهم مع قيس ، وينذرهم بأن جهنم - على الرغم مما فعلوه - تنتظر أرواحهم لتحرقها هى وأجسادهم جميعا فى نارها الموقدة :

وما رضيتُمْ لأجسادٍ تحرِّقُهُم      فى النار إذ حرَّقَتْ أرواحَهُم سَقَرُ (١)

ويمتد هذا الإيمان بالغيب ، وهذا الهدوء أمام قضية الموت ، ليظهر فى دائرة الفخر كما ظهر فى دائرة الهجاء ، فنجد من شعراء النقائض يفتخرون بقبور موتاهم كما افتخروا بهم وهم أحياء . يقول الفرزدق مفتخرا بقومه أحياء ، وبقبورهم بعد الموت :

أحياؤُنا خيرُ البرية كلِّها      وقبورُنا ما فوقَهُنَّ قبور (٢)

وهكذا تحولت هذه القضية الغيبية الأزلية التى حل الإسلام مشكلتها إلى مادة فنية يستغلها الشعراء فى رسم صورهم فى مجال الهجاء وفى مجال الفخر الممتزج به على السواء ، مما يعكس إيمانهم وتسليمهم بكثير من قضايا الغيب التى دعا الإسلام إلى الإيمان بها ، فدخلت فى معجمهم الفنى تقريرا وتصويرا .

وعلى هذا النحو تداول شعراء الهجاء حديث الغيب بهذا الهدوء ، ولكن الأخطل - فيما يبدو من شعره - لم يجد فرصته متاحة فى هذا المجال ، فآثر أن ينسحب منه بهدوء أيضا ، وكأنى به لم يجد إلا نسبة النصر والهزيمة إلى الله تعالى ، وكذلك نسبة مجد قومه ومكانتهم ، كما نرى فى رده على جرير فى إحدى نقائضه :

مالكَ عزُّ التغلبىِّ الذى له      بنَى اللهُ فى شمم الجبَال الحوارك (٣)

وهو ينسب هزيمة أعدائهم وخصومهم إلى الله تعالى أيضا حين يتخلى عنهم فى قوله :

---

(١) ديوانه : ١٥٣/١ .      (٢) ديوانه : ٢٩٧/١ .

(٣) ديوان الأخطل : ٤٩٩/٢ .

فلما أن تخلّى اللهُ عنهم أغارُوا إذ رأوا منّا انفتارا (١)

فهو يلتقى مع الشعراء المسلمين فى هذا الموقف ، بل يزيده عمقا قوله فى إحدى هجائياته مخاطبا جريرا :

أتطلبُ عادياً بنَىَ اللهُ بَيْتَه عزيزاً ولم يجعل لك الله بانيَا (٢)

ومعروف بالطبع ما تكرر عند جرير والفرزدق من نسبة أمجاد قوم كل منهما إلى الله تعالى ، ومشهورة نقيضتا الشاعرين حول هذا المعنى ، فعند الفرزدق :

إن الذى سمكَ السماءَ بنَى لنا بيتاً دعائمهُ أعزُّ وأطولُ

وعند جرير :

إن الذى سمك السماءَ بنى لنا عزاً علاكَ فما له من منقل (٣)

وعلى هذا بدا حرص الشعراء على تناول الأفكار والمعانى الغيبية فى صورها المختلفة من حديث عن البحث والنشور والحساب إلى تصوير الجنة والنار ، إلى قضايا الخليفة والمدد الإلهى فى حالة نصره وهزيمة أعدائه ، إلى نسبة كل ما يتمتع به من عزة ومكانة إلى الله سبحانه بقدرته التى يؤمنون بها ولم يستريحوا إلا بعرضها فى شعرهم على نحو ما رأينا ، لتدخل الغيبيات بطبيعة رؤيتهم فى نسيج القصيدة وبنيتها معلنة عن تدفق التيار الإسلامى من أدق ينابيعه .

ومن أطرف لوحات الفكر الغيبى ما شغل به شعراء الهجاء من حديث الشيطان وأحاديث الجن . وفى شعرهم شواهد كثيرة تكشف عن انشغالهم بهذه الفكرة الغيبية فى دائرتها الإسلامية التى سجلها القرآن الكريم بعيدا عن فكرة شياطين الشعراء التى ترددت فى الشعر الجاهلى وأخبار شعراء الجاهلية ، وبعيدا أيضا عن أحاديث وادى عبقر الذى نسب إليه الشعراء والرواة الجاهليون

---

(١) ديوان الأخطل : ٧٢٢/٢ . (٢) ديوان الأخطل : ٣٥٢/١ .

(٣) انظر النقيضتين فى « النقائض » : ١٦٨/١ - ٢١٨ .

شياطين شعرائهم التى تلهمهم الشعر . فعند جرير نجده يستخدم كلمة « الرجيم » صفة للشيطان ، وهى الصفة التى وصفه القرآن الكريم بها ، فيقول :

دعُوا الناسَ إنى سوف تنهى مخالتى شياطين يرمى بالنحاس رَجيمُها (١)

فجرير - إلى صفة الرجيم التى وصف بها الشيطان - يستغل فى بيته تلك الصورة القرآنية المعجزة التى وردت فى الحديث عن محاولة الجن والإنس اختراق السموات والأرض ، وتحدى القرآن لهم فى مدى قدرتهم عليها ، وهى الصورة التى وردت فى آيات سورة الرحمن فى قوله تعالى : ﴿ يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا ، لا تنفذون إلا بسلطان . فبأى آلاء ربكما تكذبان . يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران . فبأى آلاء ربكما تكذبان ﴾ (٢) .

وفى بائيته المشهورة التى يهجو فيها الراعى النميرى يستغل جرير فكرة الرهبة من الشياطين ، والخوف من الجن ، فى رسم صورة يصور نفسه فيها أشد رهبة منهم ، وأكثر تخويفا ، بل يصور نفسه قادرا على تخويفهم وإرهابهم ، فيقول :

شياطينُ البلاد يخَفْنَ زَأرى وحيَّة أريْحاء لىَ استجابا (٣) .

* * *

(١) النقائض بين جرير والفرزدق : ١/١٠١ . النحاس : الدخان ، وإنما أراد النار لأنها لا تكون الا بدخان . ومخالفتى : ورودى على خيالهم .

(٢) الآيات : ٣٣ - ٣٦ .

(٣) النقائض بين جرير والفرزدق : ٢/١٥٥ . وأريحاد : مدينة بفلسطين .

# فصل ختامى
## الموضوعات الصغرى

١ - تصفية مبدئية .
٢ - شعر الوصف .
٣ - شعر الرثاء .
٤ - شعر الزهد .
٥ - شعر الصعاليك واللصوص .

## (١)

## تصفية مبدئية

لم يتوقف تأثير التيار الإسلامى عند هذه الفنون الأربعة الكبرى التى وقفنا عندها فى فصول هذا الكتاب ، بل لم يكن من الطبيعى أن يتوقف عندها وهو يتعمق كل جانب المجتمع الجديد ، ويتغلغل فى أعماق الحياة الجديدة ، ويتدفع فى كل شريحة من شرائحها ، ليغطى مساحة الأرض الإسلامية كلها ، إنما كان الطبيعى - وهذا ما يؤكده الواقع الأدبى - أن يمتد تأثير هذا التيار ليظهر فى الفنون الأخرى الصغرى والجانبية التى عرفها المجتمع الأدبى فى هذا العصر ، ومن الطبيعى أيضا - وهو ما يؤكده الواقع الأدبى أيضا - أن يتفاوت هذا التأثير كماً وكيفا ، سلبا وإيجابا ، مع حركة هذه الفنون فى داخل دوائرها الأدبية المتفاوتة فى مدى اتساعها أو ضيقها ، وأن تشهد هذه الدوائر حركتين متقابلتين من المد والجزر مع تفاوت حركة هذا التيار فيها بين تدفعه القوى وانسيابه الهادىء ، استجابة لطبيعة موضوعاتها من ناحية ، وشخصيات شعرائها من ناحية أخرى .

وقد عرضنا لبعض إشارات إلى الشعر السياسى ، فى ثنايا الحديث عن قصيدة المدح ، اكتفاء بما كتبه الدكتور النعمان القاضى فى دراسته الممتازة عن « شعر الفرق الإسلامية » و بما كتبه من قبله الأستاذان الجليلان أحمد الشايب وأحمد الحوفى فى « تاريخ الشعر السياسى » وفى « أدب السياسة » ، فقد قاموا جميعا - رحمهم الله - برصد هذه الظاهرة الأدبية رصدا دقيقا ، انتهوا إلى نتائج قيمة لم نجد مبررا لإعادتها وتكرار شواهدها .

وعرضنا أيضا - فى حديث أكثر تفصيلا - لفن الفخر ، من خلال الحديث عن عن قصيدة الهجاء وشعر النقائض ، حيث يحتل الفخر مكانة واضحة فى هذه القصيدة وهذا الشعر ، ويشكل عنصرا أساسيا من عناصرها ، ومقوما ثابتا من

مقوماتها ، لأنه - ببساطة - الجانب الإيجابى الذى يقابل الجانب السلبى الذى يقوم عليه الهجاء . فإذا كان الهجاء سلبا للفضائل الطيبة والقيم الرفيعة والمثل العليا التى يعيب الإنسان أن تسلب منه ، فإن الفخر يقف فى الجانب الآخر ليثبت هذه الفضائل والقيم والمثل التى يعتز الإنسان بنسبتها إليه . من هنا كان الفخر « الوجه الآخر للصورة فى حديث الهجاء ، وبصفة خاصة فى النقائض ، مادامت النقائض - كما استقر لها شكلها الأموى - حوارا شاعرين : الهاجى والمهجو لتدور العجلة بعد ذلك فى عكس اتجاهها ليمضى الحوار مع حركتها العكسية واتجاها مضادا ليتحول إلى حوار بين شاعرين : المهجو والهاجى . ودفع هذه العجلة فى حركتها المزدوجة ما كان من اشتعال نيران العصبيات فى المجتمع الأموى ، وما أججته فى نفوس شعراء النقائض من جذوة الفخر العنصرى والقبلى التى كان الإسلام ، بروحه السمحة الشفافة ودعوته الإنسانية المترفعة للمساواة قد أخمدها وأحالها رمادا خابيا هامدا لا حرارة فيه ، حين ألقى مياهه الصافية على مصادر هذه النيران الكامنة فى أعماق البناء القبلى الذى قام على أساس التفاخر بالأموال والأولاد وبالأحساب والأنساب ، والذى آمنت معه كل قبيلة - من خلال إيمانها بعنصريتها - بما ردده عمر بن كلثوم من خلال فخره العريض فى معلقته المشهورة ، رافعا قبيلته فوق كل القبائل ، بل فوق الناس جميعا :

حُدَيًّا الناسِ كلِّهم جميعا      مقارعةً بَنِيهم عَنع بنينا (١)

* * *

(١) شرح التبريزى على القصائد العشر ص ٢٣٢ ، وحديا الناس مثل واحد الناس أى لا أحد مثلهم . المقارعة : المراهنة ، أى أننا نراهن الناس جميعا بأبنائنا على الشرف والمجد .

## ( ٢ )
## شعر الوصف

وحين نتجاوز بهذه الإشارات التى ركزناها مع الشعر السياسى ، وفصلناها مع شعر الفخر ، هذين الموضوعين ، نقف عند شعر الوصف الذى ظل محتفظا بمكانه التقليدى القديم فى القصيدة الأموية ، استطرادا - فى أكثر مواضعه - من حديث الرحلة والناقة ، وما يستطرد الشاعر من ورائه إلى وصف الصحراء ومناظرها وحيوانها ومشاهد صيد الحيوان الوحشى المنطلق فى أعماقها البعيدة. ومن خلال هذا الوضع التقليدى ظل فن الوصف محتفظا بطوابعه الكلاسيكية القديمة ، وظل الشعراء الذين تعرضوا له فى ثنايا قصائدهم حريصين على الاحتفاظ له بتراثيته الموروثة منذ العصر الجاهلى ، ينظرون إليه على أنه موضوع بدوى خالص يبدأ حركته وينتهى بها فى دائرة الصحراء الخالدة المستعصية على التطور والتغيير . وكانت النتيجة الطبيعية لهذه الرؤية التراثية أن قل تدفع التيار الإسلامى فيه بشكل واضح ، وهدأت حركة المد الإسلامى فيه ، فظل محتفظا بملامحه الصحراوية وقسماته البدوية ، وظلت العناصر الفنية التى اعتمد عليها الشعراء فى تصويرهم مستمدة من الرصيد الجاهلى القديم ، مما باعد بينهم إلى حد غير قليل وبين العناصر الإسلامية التى كانت تتراءى لهم غريبة على هذا الموضوع الذى يستمد من الصحراء ثباته وجموده واستعصاءه على التطور والتغيير ومن هنا كانت حركة التيار الإسلامى فيه حركة محدودة نسبيا بالقياس إلى حركته في المجالات الأخرى .

وربما كان من الأسباب التى ساعدت على ذلك أنه لم يظهر شاعر متخصص لهذا الموضوع وقف شعره له ، وأعطاه طاقته الفنية ، وأن كبار شعراء العصر شغلوا بموضوعات الشعر الكبرى - وبصفة خاصة المدح والهجاء - فلم يفرغوا لهذا الفن ليعطوه من عبقارياتهم ما يحقق له تطورا جديدا من خلال هذا التيار

الإسلامى وغيره من تيارات العصر الأخرى ، كما حققوا ذلك فى مجالات الشعر الأخرى . ولولا ذو الرمة الشاعر البدوى الكبير الذى جعل شعره قسمة بين الحب والصحراء ، فأعطى وصف الصحراء قدرا كبيرا من طاقته الفنية ، واستطاع بهذا أن يحقق فيه نهضة فنية رائعة ، لا تّسع الحكم فشمل كل شعراء العصر .

ولكن ليس معنى هذا أن كبار شعراء العصر قد أسقطوا هذا الموضوع من حسابهم ، « فعلى الرغم من أن جمهور الشعراء لهذا العصر عاش فى بيئات متحضرة ، فإن الصحراء لم تجف ينابيعها فى نفوسهم ، بل لقد ظلت ملهمهم الأول فى أشعارهم ، على نحو ما نجد عند مبرزيهم من أمثال الفرزدق والأخطل وجرير »[1] . ومع وصف الصحراء كانت هناك محاولات من شعراء العصر لوصف الطبيعة فى الأقاليم الإسلامية الجديدة التى فتحوها وإن ظلت الطبيعة الصحراوية هى التى تستولى على ملكاتهم الشعرية ، وتستأثر بطاقاتهم الفنية[2] .

وفى كلا الاتجاهين : وصف الطبيعة الصحراوية ، ووصف طبيعة الأقاليم الجديدة ، كانت العناصر الإسلامية تتسرب من حين إلى حين ، ولكن فى قلة تقترب من درجة الندرة . وفى شعر جرير تلقانا قطعة جميلة فى إحدى مدائحه لهشام بن عبد الملك يصف فيها رافدَيْن شقهما من نهر الفرات « الهنىء والمرىء» ، ويصور ما زُرعه على ضفافهما من حدائق وجنات تهدلت من أشجارها ثمار الزيتون والنخيل والأعناب ، ويستمد فى رسم هذه الصورة ألفاظا وصوراً من المعجم القرآنى تحولت معه إلى صورة إسلامية متكاملة الخطوط والألوان :

شَقَقْتَ من الفُرات مبارَكاتٍ ... حوارِى قد بَلَغْنَ كما تُريدُ
وسخَّرْتَ الجبالَ وكُنَّ خُـرْسًا ... يُقَطَّعُ فى مناكبها الحَـديدُ

(١) الدكتور شوقى ضيف : العصر الإسلامى ص ٣٨٦ .

(٢) انظر المرجع السابق ص ٣٨٧ .

بلغتَ من الهنيء فقلتَ شكراً     هناك ، وسُهِّل الجـبلُ الصَّلودُ
بهَا الزيتونُ فى غُلَلٍ ومالَـتْ     عناقيدُ الكُروم فـهُنَّ سُـــود
فتمتٌ فى الهنيء جـنانُ دُنْيا     فقال الحاسدُونَ هِـى الخُــلود
يعضون الأنامِــلَ أنْ رأوْهَــا     بساتيناً يؤازرهــا الحصــيدُ
ومن أزواج فـاكـهـةٍ ونَخْـلٍ     يكون لحمله طلـعٌ نَضِيدُ (١)

إن جريرا يستمد ألوان لوحته الجميلة مما بشّرت آيات القرآن الكريم من مشاهد الجنة ، وما أعده اللّه فيها للمؤمنين من شتى أنواع الفاكهة ، ويقتبس فكرة تشخير الجبال من قصة داود عليه السلام من قوله تعالى : ﴿ إنا سخرنا الجبال معه يسبِّحن بالعشى والإشراق ﴾ (٢) ، ويستكمل اللوحة بصورة الحاسد الذى يعض أنامله من الغيظ ، وهى نفسها الصورة التى وردت فى قوله تعالى : ﴿ وإذا خلوا عضُّوا عليكم الأناملَ من الغيظ ﴾ (٣) . وتبقى بعد ذلك صورة البساتين والحصيد والنخل والطلع النضيد التى استغلها فى استكمال ألوان لوحته ، وهى نفسها التى وردت فى قوله تعالى : ﴿ ونزّلنا من السماء ماءً مباركاً فأنبتنا به جنات وحبَّ الحصيد . والنخل باسقاتٍ لها طلْعٌ نضيد ﴾ (٤) .

وفى قصيدة للشمردل اليربوعى يرسم صورة لمنظر من مناظر الصيد التقليدية التى ترددت كثيرا فى الشعر الجاهلى ، استطرادا من تشبيه ناقته بالثور الوحشى ثم يأخذ فى رسم صورة لهذا الثور تنتشر فيها الألوان التقليدية ، ومن بين هذه الألوان يتألق لون إسلامى قرانى حين يشبه قطرات المطر التى تغطى ظهر الثور بحبات الجمان واللؤلؤ المنثور :

أمسىَ بَحْنِيَةٍ يحكُّ برَوْقِه     حِقْفًا يُهيل ترابُه المَجْدُورا

---

(١) ديوان جرير : ٢٩١/١ . الجبل الصلود : الصلب . والغلل : الماء الجارى تحت الشجر على وجه الأرض . والطلع : البلح والأزواج هنا الأنواع والأصناف .
(٢) ص : ١٨ .     (٣) آل عمران : ١١٩ .     (٤) ق : ٩ ، ١٠ .

من صوبِ ساريةٍ كأن بمَتْنهِ منها الجُمان ولؤلؤاً منثُورا (١)

وواضح أنه يستمد هذا اللون الإسلامى البديع من الآية الكريمة التى تصف الولدان المخلدين فى الجنة فى قوله تعالى : ﴿ يطوف عليهم ولدان مُخَلَّدون إذا رأيتَهم حسبْتَهم لُؤلُؤاً منثورا ﴾ (٢) .

وفى قصيدة أخرى له يصف رحلة له فى الصحراء ، ويصور كيف امتدت الرحلة طل الليل حتى أذَّن المؤذن لصلاة الفجر :

ونادىَ منـادٍ بـالأذان وقـد غـدا برحلى مـوَّارُ اليـدَيْـن خـليــقُ

فما ذرَّ قَرْنُ الشمس حتى ارتمَتْ به من القُورِ بَيعنَ المُكرَّعات طرِيقُ (٣)

ففى أعماق الصحراء و الشاعر فى هذه الرحلة التقليدية التى استقرت تقاليدها منذ العصر الجاهلى ، لم ينس أن يسجل أذان الفجر ونزول القافلة للصلاة .

حتى الأخطل المسيحى نراه فى إحدى لوحاته الصحراوية يستمد من الشعائر الإسلامية السجود والتسبيح وتهجد الليل ألوانا يلون بها صورة الثور الوحشى الذى لجأ إلى كثيب من كثبان الرمال نمت عليه أشجار « الأرْطَى » الصحراوية ، ليختبىء من المطر الذى أخذ ينهمر حتى تحول إلى سيل يجرى تحت أرجله :

فباتَ فى حقْفِ أرطاةٍ يَلوذُ بها إذا أحـسَّ بسَـيْلٍ تحتَـه انتقَــلاً

كأنه سـاجــدٌ مــن نَضْحِ دِيمَتِه مسبِّحٌ قامَ بعضَ الليل فابْتَهلا (٤)

---

(١) شعراء أمويون : ٢/ ٥٣ . المحنية : والروق : القرن ، والحقف : كثيب الرمل . والصوب : المطر ، والسارية : السحابة .

(٢) الإنسان : ١٩ .

(٣) شعراء أمويون : ٢/ ٥٤ . موار اليدين : يريد به جمله . والقور : الهضاب المرتفعة . والمكرعات : النخل النابتة فى أرض كثيرة الماء .

(٤) ديوان الأخطل : ١٥١١ . الحقف : الكثيب من الرمل إذا تقوس والتوى . والأرطاة : شجرة لا تنبت إلا فى الرمال . والنضح : الرش . الديمة : المطر الدائم فى سكون .

على أن الحقيقة التى تؤكدها النصوص أن شاعرا من شعراء العصر لم تظهر عنده هذه الألوان الإسلامية فى وصف الصحراء مثلما ظهرت عند ذى الرمة ، ففى لوحاته الرائعة التى رسمها للصحراء (١) التى أحبَّها وفتن بها فتنة طاغية حتى تحول وصفُه لها إلى ضرب من الغزل (٢) ، تظهر هذه الألوان أكثر مما نراه عند غيره من شعراء العصر . وتفسير الموقف هنا هو نفسه تفسير الموقف فى مقدماته الطللية الذى وقفنا عنده فى دراستنا لها ، فليست هذه المقدمات - فى حقيقة الأمر - إلا صورة من صور وصف الصحراء فى الشعر العربى ، بل إنها « تمثل الجانب الأصيل الحى النابض بالمشاعر والعواطف من هذا الوصف » (٣)

ويركز الدكتور مصطفى الشكعة المعالم المميزة لشعر ذى الرمة ، فى ثلاثة معالم أساسية ، وهى « الإيمان والبداوة والعشق » (٤) ، ويرى أن المسحة الدينية تتردد عنده أكثر من مرة فى غضون أشعاره ، وأنه « لم يكن مجرد إنسان صحراوى الصفات ، ولكنه كان صحراوى الارتباط والولاء ، ذلك الولاء والحب الذى منحه كل شىء فى الصحراء » (٥) .

ويرد الدكتور يوسف خليف التيار الجديد فى شعر ذى الرمة إلى ثلاثة مصادر: مصدر حضارى استمده من تردده على مدن العراق والشام وفارس ومصدر عقلى استمده من اتصاله بالحياة العقلية النشطة فى مدن العراق وخاصة البصرة والكوفة ، ومصدر دينى استمده من القرآن الكريم ومن الفقه الإسلامى (٦) .

ولكنه يلاحظ أن العناصر الإسلامية تنتشر فى شعره انتشارا واسعا بعيد المدى

---

(١) انظر الدراسة الممتعة لهذه اللوحات فى كتاب الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٠٩ وما بعدها .

(٢) الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ١٤٥ .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٦ .

(٤) رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ص ٢٢٩ .

(٥) المرجع السابق : الموضع نفسه .

(٦) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ٣٩١ .

يجعل منها – بحق – أكثر العناصر ظهوراً فيه وأشدها تأثيرا ، فهى منتشرة فى كل موضوعات شعره ، وهو شديد الاعتماد عليها سواء فى صياغة معانيه وأفكاره ، أو فى رسم صورة وأخيلته ، منها يشتق مادته المعنوية ، ومنها أيضا يشتق مادته التصويرية . ويرى أنه استطاع – عن طريق استغلاله لهذه العناصر الإسلامية – أن يغير كثيرا من الطوابع الجاهلية الموروثة فى شعره ، وأن يطبعه بطوابع جديدة غير مألوفة فى الشعر القديم (١) . ولكن من الضرورى أن نحدد من شمول هذا الحكم بأن انتشار هذه العناصر الإسلامية ، وقدرتها على تغيير الطوابع الجاهلية فى شعره ، وطبعه بطوابع جديدة إسلامية ، تفاوتت نسبيا بين موضوعات شعره .

وفى أكثر من موضع من شعره فى وصف الصحراء يبرز العنصر الإسلامى لونا أساسيا فى صياغته الفكرة أو رسم الصورة . وفى أول قصيدة من ديوانه ، وهى بائيته المشهورة « ما بال عينكَ منها الماء ينسكبُ » تتألق هذه الصور الإسلامية الطريفة بين الرصيد الصحراوى الموروث الذى يطبع القصيدة كلها بطابعه البدوى ، فالثور الوحشى فى لوحة الصيد التى رسمها له فيها يتراءى من خلال رؤيته الإسلامية مجاهدا فى سبيل الله ، يقاتل أعداءه صابرا محتسبا أجره عند الله . يقول فى وصف صراعه مع كلاب الصيد التى تطارده :

فكرٌ يمشُقُ طعنًا فى جَوَاشنِها      كأنّه الأجْر فى الإقبال يُحْتَسَب (٢)

وهو فى سرعته الشديدة – سواء اندفاعه خلفها أو فراره أمامها – يتراءى له كأنه كوكب ينطلق خلف شيطان مارد يحاول أن يصعد إلى السماء ليسترق السمع من الملأ الأعلى ، مستمدا هذه الصورة من آيات القرآن الكريم التى تتحدث عن محاولات استراق الجن أخبار الغيب من السماء ، وما سلطه الله عليها من

---

(١) المرجع السابق ص ٣٩٧ ، ٣٩٨ .

(٢) ديوان ذى الرمة ق ١ ص ٢٥ . يمشق طعنا : أى يسدد طعناته النافذة . والجواشن : الصدور .

شهب تقذف بها لتحول بينها وبين السماء ، من مثل قوله تعالى : ﴿ إنا زينّا السماء الدنيا بزينةٍ الكواكب . وحفظا من كل شيطان مارد . لا يسمّعون إلى الملاء الأعلى ويُقْذَفون من كل جانب . دحورا ولهم عذاب واصب . إلا من خطف الخطفة فأَتْبَعهُ شهابٌ ثاقب ﴾ (١) ، فيقول ذو الرمة :

ولىّ يهزُّ انهزامًا وَسْطَها زَعِلاً     جذلاَن قد أَفْرِخَتْ عَن رَوْعِه الكُرَبُ

كأنه كوكبٌ فـــى إثـــر عِفْرِيَةٍ     مسوّم فى ســواد الليلِ منقَضِبُ (٢)

وهى صورة يبدو أن ذا الرمة كان معجبا باعتماده عليها فى رسم صورة الثور الوحشى ، إذ نراه فى قصيدة أخرى يعود إليها ليكرر نفسه فى رسم صورة هذا الثور ، فيقول :

طاوِى الحشَا قصُرَت عنه مُحَرَّجةٌ     مستوفضٌ من بناتِ القَفْرِ مَشْهُومَ

ذو سَعفَة كشهاب القَذْف منصلت     يطفو إذا مـــا تلقته الجَراثيمُ (٣)

وأطرف من هاتين الصورتين تلك الصورة النادرة الغريبة التى رسمها له ، وقد اختبأ من المطر بأشجار الصحراء ، وكلما لمع البرق رفع رأسه إلى السماء خائفا كأنه مبتهل إلى الله يتوسل إليه بآيات من القرآن الكريم :

فباتَ ضيفُ آلاءٍ يستغيثُ بهِ     من قَطْقَطٍ فى سوادِ الليلِ مَحْذُورِ

---

(١) الصافات : ٦ - ١٠ . وانظر أيضا : الحجر : ١٦ - ١٨ ، الجن : ٨ ، ٩ .

(٢) ق : ١ ص ٢٧ . الانهزام : العدو الشديد . والزعل : النشاط والعفرية : الشيطان . ومنقضب ك منقض .

(٣) ق : ٧٥ ص ٥٨١ ، ٥٨٢ . المحرجة : يريد بها كلاب الصيد التى علق أصحابها فى أعناقها الحرج وهو الودع ومستوفض : مسرع فى عدوه من الفزع . ومشهوم : مذعور خائف . والسفعة : اختلاط البياض بالسواد . ومنصلت : ماض فى عدوه . والجراثيم : أصول الشجر . ويريد بقوله « يطفو » أنه يقفز ليتجاز ما يعترض طريقه .

إذا انجلى البرقُ عنه قامَ مبتهلاً ~~~ للّه يتلو له بالنجم والطُّور (١)

وربما كان ذو الرمة – وهو يرسم هذه الصورة الغريبة النادرة – ينظر إلى قوله تعالى : ﴿ وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحَهم ﴾ (٢) وإلى قوله تعالى : ﴿ هو الذى يريكم البرق خوفا وطمعا وينشىء السحاب الثقال . ويسبح الرعد بحمده والملائكة من خيفته ويرسلُ الصواعق فيصيب بها من يشاء وهم يجادلون فى اللّه وهو شديد المِحَال ﴾ (٣) .

ولم يكن الثور الوحشى وحده هو الذى خلع عليه ذو الرمة هذه الألوان الإسلامية ، وإنما شغل ذو الرمة أيضا بغيره من حيوان الصحراء وهوامها . ومن الغريب أن تكون الحرباء أكثر ما نال اهتمام ذى الرمة منها ، وأكثرها حظا من هذه الألوان الإسلامية ، فهو تارة فى وقفته الجامدة فى الشمس مذنب تائب إلى ربه ، يرفع يديه فى ابتهال إلى اللّه ليعفو عنه ويغفر له :

كأن يَدَىْ حربَائها متشمِّسًا ~~~ يدا مُذنبٍ يستغفرُ اللّهَ تائب (٤)

وهو تارة أخرى – وهو فى هذه الوقفة الثابتة التى لا حراك فيها – كأنه رجل تقى من أهل اليمن يقف للصلاة فيطيل وقوفه لأنه يقرأ فيها طوال السور :

يظلُّ مُرتبئاً للشمس تصهرُه ~~~ إذا رأى الشمس مالَتْ جانباً عَدَلا

كأنه حين يمتُّد النهار له ~~~ إذا استقام يمانٍ يقرأ الطِّوَلا (٥)

وأطرف من هاتين الصورتين تلك الصورة رسمها له وهو واقف فى سكون فوق أعواد الشجر ، فتخيَّله كأنه واقف للصلاة ولكنه صامت لا يكبر ، وكلما

(١) ق : ٣٨ ص ٢٨٠ ، ٢٨١ . الالاء : شجر ينبت فى الرمل . والقطقط : المطر الخفيف . والمحدور : المتساقط فوق جسمه .

(٢) الإسراء : ٤٤ . ~~~ (٣) الرعد ك ١٢ ، ١٣ . ~~~ (٤) ق : ٧ ص ٥٩ .

(٥) ق : ٧٥ من الحلقات ص ٦٧١ ، مرتبئا : واقفا فق مرتفع من الأرض . وينسب البيتان للأخطل ( انظر ديوانه ك ١/١٥٥ ) ، وفيه « استقل » بدلا من « استقام » .

ارتفعت الشمس فى السماء مدَّ ذراعيه إلى جانبيه ، فاتخذ شكل الصليب فبدا فى وقفته هذه كأنه نصرانى ، حتى إذا ما اقترب المساء ، وامتدت الظلال اعتدل فى وقفته وأرخى ذراعيه كأنه مسلم يستقبل القبلة :

يظلُّ بها الحرباءُ للشمس ماثلاً　　على الجِـــذْلِ إلا أنَّـــه لا يُكَـــبِّرُ
إذا حوَّل الظـلَّ العشىُّ رأيتَـهُ　　حنيفاً ، وفى قَرْنِ الضُّحى يتنصَّرُ [(١)]

وهكذا استطاع ذو الرمة بخياله المحلق أن يجمع بين اللون الإسلامى واللون المسيحى فى هذه اللوحة الطريفة النادرة من لوحاته الصحراوية . وقد لاحظ الدكتور شوقى ضيف هذه الظاهرة الفنية فى لوحات ذى الرمة ، وانتهى إلى أن أهم صفة تتراءى فى هذه اللوحات هى « صفة الربط بين الصور المتباعدة » ، وأن من أهم ما يميزه أنه كان « صاحب مخيلة رابطة » ، وأن هذه الصفة عنده تدل دلالة قاطعة على أنه « كان يحس الكون كله إحساسا لا مكان له ولا زمان » ، وأن « هذا الإحساس العميق بالكون هو الذى تقاربت فيه صور الأشياء ، بل كادت تتّحد ، كما تقاربت فيه المسافات بل كادت تنمحى » ، ومن هنا يلاحظ أن لوحات ذى الرمة « يتلاشى فيها الزمن ، كما تتلاشى المسافات » [(٢)] .

وإذا ما تركنا حيوان الصحراء ، مضينا إلى ظواهرها الطبيعية ، فإننا نرى هذه العناصر الإسلامية تنتشر فى لوحاته انتشارا تحولت معه الصحراء من صورتها القديمة الجاهلية إلى صورة إسلامية جديدة ، فالسراب - وهو أحد منظرَيْن من مناظر الصحراء فتن بها ذو الرمة فتنة طاغية ، وترددا فى شعره بصورة واسعة تلفت النظر ، والمنظر الآخر منظر المياه الآجنة فى أعماق الصحراء البعيدة [(٣)] - تتراءى معه قمم الجبال ، وقد ارتفعت فوقه ، كأنها أسنمة إبل يسوقها الحجيج هديا إلى بيت الله الحرام :

---

(١) ق : ٣٠ ص ٢٢٩ . الجذل : جذع الشجرة . وقرن الضحى : أوله .

(٢) التطور والتجديد فى الشعر الأموى ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

(٣) الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ١٦٣ .

والآلُ مُنفَهِقٌ عن كلِّ طامسة ‏ ‏ قَرْواءَ طـائـقُـهـا بالآلِ مَحْــــزُومُ
كأنهنَّ ذُرى هَـــدْىٍ مُجَـــوبَّة ‏ ‏ عنها الجلالُ إذا أبيضَّ الأيآديم (١)

وفى حديث الرحلة ، والقافلة تهوى بأصحابها فى ظلمات الصحراء ، والنوم يداعب الجفون التى أرهقها طول السهر ، يتصور ذو الرمة صاحب رحلته وقد أخذ النعاس يتمايل برأسه ، بمتهجد يصلى آخر الليل فيسجد ثم يقوم ، ويتوالى سجوده وقيامه :

وأشعثَ مثلَ السَّيف قد لاحَ جِسْمُهُ ‏ ‏ وجيفُ المهارىَ والهمـــومُ الأبـاعِـــدُ
سقاهُ الكَّرىَ كأسَ النُّعاسِ ورأسُـــهُ ‏ ‏ لدِين الكرَى من آخرِ الليلِ سَاجِدُ (٢)

على هذه الصورة كان ذو الرمة يستغل العناصر الإسلامية فى بناء صوره الفنية ورسم لوحاته ، معتمدا على خياله المحلق القادر على الجمع بين الأشياء المختلفة كأنما كان يراها مجتمعة بين عينيه من فوق القمة الشامخة التى يحلق فوقها بجناحه القوى القادر على التحليق البعيد ، وبنظره الثاقب القادر على لمح الأشياء المتباعدة بنظرة واحدة .

ولم تقف رؤية ذى الرمة الإسلامية عند الصحراء الحية والجامدة فحسب وإنما تجاوزتها إلى نفسه ليسجل من خلالها ما كان يؤديه هو ورفاقه من شعائر دينية فى أثناء رحلاتهم بالصحراء مما فرضه عليهم دينهم ، مشيرا إلى الرخص التى يسر الله عليهم بها فى أثناء السفر ، فنراه مرة يتحدث عن قصر الصلاة فيقول متحدثا عن نفسه وعن صاحب له فى رحلة لهما بالصحراء :

---

(١) ق : ٧٥ ص ٥٧٧ . منفهق : منشق ومنفتق . الطامسة : الصحراء المجهولة المعالم . والقرواء : الطويلة . وطائقتها : ماطوقها من كل جانب واستدار عليها . والذرى : القمم ، يريد بها أسنمة الأبل . والجلال : جمع جُل وهو ما يوضع على ظهر الناقة ليحفظها . ومجوبة عنها الجلال أى مشقوقة عنها . والأياديم : الأرض الصلبة . يصف السراب وقد توسطته الجبال كأنما انشق عنها نصفين ، ويشبهه بأسنمة الإبل وقد انشقت عنها جلالها .

(٢) ق : ١٦ ص ١٣٠ . الوجيف : ضرب من سير الإبل . المهارىَ : الإبل . ولاح جسم وجيفها : أى أهزله وغيره .

نَصِى الليلَ بالأيام حتى صَلاتنا مقاسمةٌ يشتقُ أنصافَها السَّفْر

نُبادر إدبارَ الشُّعاع بأربَعٍ من اثنين عند اثنين مُمْسَاهُمَا قَفْرُ (١)

فهو وصاحبه فى زحمة الرحلة وإرهاقها ، تلك الرحلة البعيدة التى يواصلان فيها السفر ليلا ونهارا ، لا ينسيان واجباتهما الدينية ، فيبادران بالصلاة قبل أن يفوتهما ميقاتها ، ولا ينسيان معها ما رخصه الإسلام لهما من قصر الصلاة فى السفر ، فراحا يؤديان صلاة العصر ركعتين بدلا من أربع . ولم ينس ذو الرمة البدوى عاشق الصحراء بعيريهما اللذين تحملا معهما مشقة الرحلة وإرهاق السفر ، فأبرزهما فى لوحته اعترافا بفضلهما وتقديرا لدورهما فى هذه الرحلة .

وكما تحدث ذو الرمة عن قصر الصلاة فى رحلاته الصحراوية ، تحدث أيضا عن التيمُّم الذى رخص الله به عند فقد الماء ، ففى هذه الشطور من أرجوزة له :

وفتيةٍ غيدٍ من التَّسْهيد جابُوا إليكَ البُعْدَ من بَعيد

يعارضُون الليلَ ذا الكُدود سَيْراً يُراخى مُنَّةَ الجَليد

حتى استحلُّوا قسمةَ السُّجود والمسحَ بالأيدى مِن الصَّعيد (٢)

فهو هنا لم يكتف بالتيمم ، وإنما جمع بينه وبين القصر ، وكأنما كان يريد أن تتكامل له صورة الرحلة الإسلامية بركنيها الأساسيين : التيمم وقصر الصلاة .

على هذه الصورة انتشرت العناصر والألوان الإسلامية فى لوحات ذى الرمة التى رسمها للصحراء ، على مستوى معانيه وأفكاره ، وعلى مستوى ألفاظه

---

(١) ق : ٢٩ ص ٢١٨ . نصى : أى نصل . والسفر : المسافرون ، جمع مسافر ، كصاحب وصحب . ونبادر إدبار الشعاع : يعنى نبادر بصلاة العصر من قبل أن تغيب الشمس . وقوله « بأربع من اثنين عند اثنين أى بأربع ركعات يؤديها ، وصاحبه عند بعيرهما » .

(٢) ق : ٢٢ ص ١٥٧ - ١٥٩ . الغيد هنا : جمع أغيد وهو الذى أخذته سنة من النوم فمال عنقه . التسهيد : السهر . والمنة : القوة ، والجليد : المتجلد للمتاعب الصابر عليها . والصعيد : التراب .

وعباراته ، وأيضا على مستوى أخيلته وصوره . ومن الحق أن المنظر العام للصحراء فى شعره هو نفسه المنظر العام لها فى الشعر القديم ، ولكن من الحق أيضا أن الجو الإسلامى فى وصفه لها جعلها تتحول إلى صورة جديدة فى بعض جوانبها تختلف عن صورتها فى شعر القدماء . « وبهذه الصورة الجديدة الطريفة لبست الصحراء الخالدة – لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى – ثوبها الإسلامى الذى نسجته مخيلة ذى الرمة المبدعة البارعة » [١] .

* * *

(١) الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ٤٢٢ .

(٣)

## شعر الرثاء

والموقف مع الرثاء يبدو يسيرا ، ولكنه غريب فى الوقت نفسه . فالرثاء قليل فى الشعر الأموى ، وهذا هو وجه الغرابة ، وقصائد الرثاء فى التراث الأموى الأدبى قليلة ، وخاصة عند كبار شعراء العصر . وربما كان السبب فى هذا الموقف السلبى أنهم شغلوا بالمدح والهجاء ، وهما الموضوعان اللذان استأثرا باهتمام العصر ، واستقطبا من حولهما كبار شعرائه الذين وجهوا إليهما طاقاتهم الفنية الخصبة ، وأصبحا هما وحدهما مقياس الفحولة الفنية فيه ، حتى ليباعد بين فنان كبير كذى الرمة وبينها لأنه قصر فيهما ، واستنفذ طاقته الفنية فى موضوعات ذاتية شخصية بعيدة عنهما ، ويذكر الأصمعى أن ذا الرمة قال للفرزدق : « مالى لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ » ، فقال له ك « لتجافيك عن المدح والهجاء ، واقتصارك على الرسوم والديار » (١) . والفرزدق بهذا الحكم لم يكن يعبر عن وجهة نظره الخاصة فحسب ، وإنما كان يعبر أيضا عن ذوق العصر ووجهة نظر المجتمع الأدبى فيه (٢) ، فقد تردد هذا الحكم على ألسنة النقاد فى عصره وبعد عصره ، وبه عللّ ابن قتيبة لتأخره عن الفحول : فقد ذهب إلى أنه « أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع ، وذاك أخره عن الفحول » (٣) . وساعد على ذلك ما كان من موقف القصر الأموى والمنفذين لأوامره من إغراء على معركة النقائض من ناحية ، ومن تشجيع لشعر المدح من ناحية أخرى ، تنفيذا لسياسة معينة تستهدف شغل الناس عن التفكير فى

---

(١) المرزبانى : الموشح ص ١٧٣ .

(٢) الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ٤٤٤ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٢٩ .

سياسة الدولة الداخلية ، وتجميع ألسنة الدعاية من حولهم [1] . وفى ظل هذا الموقف تقدمت نحو مراكز الضوء فنون كانت تحتل فى الشعر القديم مناطق الظل ، فى حين تراجعت نحو مناطق الظل فنون كانت تحتل مراكز الضوء من قبل [2] .

من بين هذه الفنون التى تراجعت الرثاء ، وهو موقف سلبى يؤكده الواقع الأدبى الذى تعلن عنه دواوين كبار شعراء هذا العصر ، وكأنما شغل هؤلاء الشعراء بالحياة والكفاح من أجلها ، والسعى وراء أسباب الرزق فيها ، والعمل على اكتساب الشهرة ، عن التفكير فى قضية الموت والأموات التى لا تقدم لهم شيئا من أسباب الحياة والسعى من أجلها ، أو كأنما جرفتهم تياراتها الصاخبة ، وشد أبصارهم إليها بريقها المتألق ، عن الانسحاب إلى عالم الفناء فى هدوئه وظلامه ووحشته .

ومع ذلك ففى رثائهم القليل الذى يتناثر فى دواوينهم نرى هذه المزاوجة بين التراث الجاهلى وبين التيار الإسلامى التى يقوم عليها أساسا بناء شعرهم الفنى فهم لا يملكون إسقاط هذا التراث من حسابهم ، وهم أيضا لا يستطيعون إغفال الحياة الجديدة من حولهم . وأكثر مراثيهم دارت فى دوائر شخصية تتصل بأهلهم وأصدقائهم ، ودارت طائفة منها فى دوائر رسمية تتصل بالعصر الأموى : خلفائه وأمرائه وولاته ، وفى كلتا الدائرتين الشخصية والرسمية تبدو العناصر الدينية من حين إلى حين . ففى الدائرة الشخصية نرى مثلا لذلك فى هذه الأبيات للفرزدق يرثى بها ابنين له :

تمنىٌّ المُســتزيــدةُ لِى المَنَايا     وهُنَّ وراءَ مـرتـقـبِ الجُـدُور
فلا وأبى لِمَا أَخْشَىِ ورائى     من الأحداث والـفَـزَعِ الكَبِير

(١) الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ص ٤٤٧ .
(٢) المرجع السابق ص ٤٤٦ .

أجلّ عليّ مَرْزِئَةً وأدْنَى إلى يوم القيامةِ والنُّشُور [١]

وما هذا الفزع الكبير ، وما هذه الأحداث التى يخشاها الفرزدق وراءه ، وما يوم القيامة والنشور ، إلا صورا مقتبسة من الحس الدينى الذى سيطر عليه من منظور الفكر الغيبى حول البعث والحساب واليوم الآخر ، وما ينتظر الإنسان فيه من ثواب أو عقاب .

فى أبيات أخرى له فى رثاء ابنيه أيضا يبدو أكثر ايمانا بالقدر ، وأشد استجابة ورضا بقضاء الله :

وكائِنْ أصابَتْ مؤمناً مِنْ مُصيبة على الله عُقْبَاها ومنــــه ثوابُها

وداعٍ عليَّ اللهَ لومَتُّ قـــد رأى بدعوته ما يتقّى لو يُجابها [٢]

فهو يعلن أنه راضٍ بكل ما يأتى الله به ، لأنه مؤمن بالقضاء والقدر وأن كل شىء مرجعه إلى الله ، فإلى الله تصير الأمور ، وأن من الله وحده الثواب والأجر على الرضا والصبر ، وهو يشير إلى فكرة الدعاء والاستجابة وتقوى الله والخوف منه فى البيت الثانى .

وفى موضع آخر فى رثائه لهما أيضا يتحدث عن الصبر الذى دعا الله إليه ، وأعد لمن يتمسكون به عند الشدائد أجرا عظيما فى مثل قوله تعالى : ﴿ إنما يُوَفَّى الصابرُون أجرهم بغير حساب ﴾ [٣] ، أو قوله سبحانه : ﴿ ولنجزِيَنَّ الذين صبروا أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون ﴾ [٤] ، فيقول :

فما ابناكِ إلا ابنٌ من الناس فاصْبِرِى فلن يُرْجِعَ الموْتَى حنينُ المآتمِ [٥]

وفى شعر جرير – على قلة الرثاء ، بل ندرته فيه – نرى هذه العناصر

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢١٩/١ .

(٢) المصدر السابق : ٣٤٩/٢ .

(٣) الزمر : ١٠ .

(٤) النحل : ٩٦ .

(٥) ديوان الفرزدق : ٢٠٦/٢ .

الإسلامية قليلة بطبيعة الحال . وهو موقف فنى قد يبدو غريبا منه ، وهو الذى عرف برقة مشاعره ، وصدق إيمانه ، واتصاله الوثيق بالروح الإسلامية ، ولكن التعليل الذى قدمناه منذ قليل لقلة الرثاء عند فحول هذا العصر هو نفسه التعليل لهذا الموقف عند جرير ، فقد شغل جرير – وهو على قمة معركة النقائض ، وفى مقدمة شعراء العصر الأموى – للهجاء والمدح ، ربما أكثر من غيره من كبار شعراء العصر . ولذلك يبدو غير طبيعى أن ننتظر منه حصادا إسلاميا يستحق أن نقف عنده ، إلا ومضات خفيفة وسريعة تلمع بين مراثيه القليلة ، وأكثرها مقطوعات قصيرة ، أطولها فى أربعة عشرة بيتا وهى مرثيته فى الفرزدق (١) ، فيما عدا مرثيته فى زوجته التى امتدت إلى مائة وسبعة عشر بيتا (٢) ، وإن لم يشغل الرثاء منها إلا أربعة وعشرين بيتا ، أما سائرها فقد شغله هجاء الفرزدق ، حتى ليتراءى الرثاء فيها كأنه مقدمة لنقيضة من نقائضه . فى هذه المرثية تظهر بعض الخيوط الإسلامية فى نسيجها الفنى ، وهى خيوط تارة تأخذ شكل الدعاء الإسلامى من مثل قوله :

فجزاكِ ربُّكِ فى عشيرِكِ نظرةً ... وسقَى صداكِ مجلجِلٌ مِدْرَارُ

وقوله :

صلىَّ الملائكةُ الـذيـن تُخُيِّروا ... والصالحُون عـليـكِ والأبـرارُ

وعليكِ من صلوات ربكِ كلما ... نصبَ الحجيجُ ملبِّدين وغَارُوا

فهو فى هذه الأبيات يدور بدعائه لها فى جو إسلامى وقرآنى ، فيسأل لها الجزاء من عند الله ، وأن يصلى عليها ملائكته المصطفون وعباده الصالحون والأبرار ، كأنه ينظر إلى قوله تعالى : ﴿ الله يصطفى من الملائكة رسلا ومن الناس ﴾ (٣) ، وقوله سبحانه : ﴿ الذين تتوفاهم الملائكة طيبين يقولون سلامٌ

---

(١) لعَمْرى لقد أشْجَى تميماً وهدَّها ... على نَكَبات الدَّهر موتُ الفرزدقِ .

(٢) ديوان جرير : ٢/٨٦٠ .

(٣) الحج : ٧٥ .

عليكم ﴾ (١) ، وقوله عز وجل : ﴿ والملائكة يسبحون بحمد ربهم ويستغفرون لمن فى الأرض ﴾ (٢) ، قوله تباركت أسماؤه : ﴿ هو الذى يصلى عليكم وملائكته ليخرجكم من الظلمات إلى النور ﴾ (٣) . وتارة أخرى تنسج هذه الخيوط حول صاحبته تلك الهالة المثالية التى حدد الإسلام معالمها فى دائرة « الفضيلة » ، فيقول ناسجاً من حولها هذه الهالة الشفافة :

ولقد أراكِ كُسيتِ أجملَ منظر ... ومع الجمال سكينةٌ ووقَارُ

والريحُ طيِّبةٌ إذا استقبلتَها ... والعرضُ لا دَنِس ولا خَوَّارُ

وإذا سريْتُ رأيتُ ناركِ نـوَّر ... وجهاً أغـرُّ يَـزينُه الإسفَارُ

كانت إذا هجر الحليلُ فِرَاشَها ... خَزِنَ الحديثُ وعفَّتِ الأسرارُ

وكذلك على مستوى الدائرة الرسمية ، ففى المراثى القليلة التى نجدها فى أشعار هؤلاء الكبار تتناثر أيضا هذه العناصر الإسلامية ، لتشكل قطعا براقة فى ثنايا الأبيات ، كما نرى فى هذه القصيدة التى يرثى الفرزدق بها الحجاج (٤) :

لِيَبْكِ على الحَجّاج من كان باكياً ... على الدين أو شارٍ على الثَّغْر واقفِ

وماذَرَفَتْ عينان بعد محمد ... على مثله إلا نفوسُ الخلائفِ (٥)

فالحَجاج فى ظل هذه النظرة الدينية يظهر أمام الفرزدق حاميا للدين مدافعا عنه ، فمن حقه أن يبكى عليه حماته والمجاهدون فى سبيله ، وهو - فى ظل مبالغة نرى أمثالها كثيرا فى مجالات المدح - خير من خلق الله من عباده بعد النبى والخلفاء . ولذلك يحرص الفرزدق - وهو يقترب من نهاية القصيدة - على أن يؤكد هذا الدور الدينى الذى يسجله للحجاج فيقول :

وماتَ الذى يرعَى على الناسِ دينَهم ... ويضربُ بالهندى رأسَ المُخَالفِ

---

(١) النحل : ٣٢ . (٢) الشورى : ٥ . (٣) الأحزاب : ٤٣ .

(٤) ديوان الفرزدق : ٥/٢ .

(٥) الشارى : هنا يريد به المجاهد . والثغور : الحدود .

وكانت ظُبَاتُ المشرفية قد شَفَى     بها الدينُ والأضْغَانَ ذاتُ الخَوالفِ (١)

ويتشابه موقف الفرزدق هنا مع موقفه فى رثاء بشر بن مروان فى قوله عنه :

وكانت لَهُ بشر يداً تمطر الندى     وأخرى تُقيم الدين قَسْراً على قَسْر (٢)

فبشر فى نظر الفرزدق كالحجاج حامى حمى الدين ، والمدافع عنه ، والقائم على أمره ، وإن يكن يضيف إلى هذه الصورة الإسلامية تلك الصفة التقليدية القديمة الموروثة الشائعة فى المدح والرثاء على السواء ، وهى الكرم .

وفى رثائه لسليمان بن عبد الملك يتخير لونا إسلاميا آخر يضيفه إلى لوحات رثائه ، فيؤكد على أن الخليفة الذى يرثيه ورث النبوة نفسها ، وكأنما أغفل سلسلة الخلفاء الممتدة فى الأسرة الأموية ليعود بالخليفة إلى النبى عليه السلام ، كأنه يؤكد بهذا أن الخلافة الأموية هى الميراث الشرعى للنبوة ، فيقول :

ما للمنية لا تــزالُ مُـلِـحَّـةً     تعدو علىَّ و ما أُطـيقُ قتالها

أرْدَتْ أغرَّ من الملوك مُتَوجًا     ورثَ النبوةَ بدرَها وهلالَها (٣)

إنه يبدأ بما يشبه أن يكون احتجاجا على الموت الذى يتخير أحبابه وأعزاءه ، ولكنه سرعان ما يعلن استسلامه للقدر الذى يعجز عن تحدّيه ، ولا يطيق حربه أو الاعتراض عليه .

وفى رثائه لعبد العزيز بن مروان يرسم صورة إسلامية خالصة لموقف المشيعين منه بعد أن أودعوه التراب ، فقد وقفوا يسألون الله له المغفرة ، ويستمطرون عليه الرحمة ، ويقبلون التراب الذى أودعوه تحته كما يقبل حجاج بيت الله الحرام الحجر الأسود ، يتخذون من الموقف كله موضوعا للعظة والعبرة والتفكير فى مصير الإنسان فى الحياة :

---

(١) المشرفية : السيوف ، نسبة إلى مشارف الشام ، وهى بلدة كانت مشهورة بصناعتها . وظباتها : أطرافها . والأضغان ذات الخوالف : يريد بها الأحقاد التى خلقت فى أعماق النفوس اثارها .

(٢) ديوان الفرزدق : ٢١٨/١ .     (٣) ديوان الفرزدق : ٨٣/٢ .

ظلُّوا على قبره يستغفرون له　　وقد يقـولـون تـارات لنا العِـبَرُ

يقبّلون ترابـا فـوق أعظُمه　　كما يقبلُ فـي المَحْجوجة الحَجَـرُ

لله أرضٌ أجَنّتْهُ ضـريحَتُها　　وكيف يُدْفَنُ في الملحُودة القَمَرُ (١)

ويحتفظ ديوان الفرزدق بمرثية ذات طابع فريد في الشعر العربي ، فهي ليست رثاء لشخص واحد ، ولكنها رثاء لشخصين ، ففيها يرثي الفرزدق ابنا للحجاج ابن يوسف وأخا له : محمد بن الحجاج بن يوسف ، ومحمد بن يوسف وكانا قد ماتا في جمعة واحدة . يقول فيها :

فلا صَبْرَ إلا دُونَ صَبْرٍ علـى الـذي　　رُزِئْتَ على يـومٍ مـن البَأس أشْنَعا

على ابنك وابن الأمِّ إذ أدركتها الـ　　منايا ، وقـد أفْنيْـنَ عـاداً وتُبّـعـا

ولو أنّ يـومـي جُـمْعَتَيْه تتـابعَـا　　على جبلٍ أمسى حُـطَـامـاً مُصَرَّعـا

ولم يكـن الحجـاجُ إلاَّ على الـذي　　هو الدِّينُ ، أو فَقْدِ الإمَـام ليَجْـزَعـا

فلا رُزْءَ إلا الـدينَ أعـظـمُ منـهـمَا　　غداةَ دعَـا ناعيهـمـا ثُـمَّ أسْـمَعـا

علانيةً أنّ السِّمَـاكَـيْـن فـارَقَـا　　مكانَيهْما ، والـصُّـمُّ أصبحَـنْ خُشَّعَا

على خـيـر مَنْعِيَّيْن إلا خـلـيـفـة　　وأوْلاهُ بالمجْـد الـذي كـان أرْفَعـا

سمِيّيْ رسـول الله سمَّاهُـمـا بـه　　أبٌ لم يكن عند المُصيبَات أخْضَعا (٢)

إن الرزء كان عظيما ، وكان في حاجة إلى هذه الإطالة والتفصيل ، فتعددت

(١) المصدر نفسه : ١٨٦/١ . المحجوجة : الكعبة . والحجر : أي الحجر الأسود .

(٢) المصدر نفسه : ٣٩٧/١ . السماكان : نجمان موقعهما في أعلى السماء . والصم : الجبال الأخضع : الذي يُطأْ مِنْ من عنقه خضوعا واستكانة .

جزئيات الصورة ، وكثرت ألوانها ، وبرز اللون الدينى واضحا بينها ، وتعددت المصادر الدينية التى صدر عنها ، فهو يأخذ من الحس الإسلامى فكرة الصبر على ما يصيب الإنسان فى الحياة ، ويأخذ من المعجم القرآنى كلمة « البأس » التى وردت فيه مرتبطة بفكرة الصبر فى مثل قوله تعالى : ﴿ والصابرين فى البَأساء والضراء وحين البأس ﴾ (١) ، ويأخذ من القصص القرآنى قصة عاد وقصة قوم تُبّع ، ويأخذ من الصور القرآنية صورة تصدع الجبل وتحوله حطاما من قوله تعالى : ﴿ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيتَهُ خاشعا متصدّعا من خشية اللّه ﴾ (٢) ، ومن قوله سبحانه فى قصة موسى عليه السلام : ﴿ فلما تجلىَّ ربُّه للجبل جعله دكاً ﴾ (٣) ، ويأخذ من السياسة الإسلامية تلك الإشارات إلى الخليفة إمام المسلمين ، والحجاج الحريص على الدين المدافع عنه ، ويأخذ من السيرة النبوية تلك الإشارة إلى اسم النبى ﷺ .

ويتشابه الموقف مع موقف جرير فى مراثيه القليلة التى دار بها فى الدوائر الرسمية ، على أن نضع فى اعتبارنا قلة هذه المراثى فى شعره بالقياس إلى مراثى الفرزدق . ففى المقطوعة القصيرة التى يرثى بها عمر بن عبد العزيز نرى صورة إسلامية كاملة تتردد فيها ألفاظ الحج والعمرة ، وبيت اللّه ، وأمر اللّه ، وهى صورة تتسق تماما مع شخصية الخليفة الورع الذى يعدُّه المؤرخون خامس الراشدين :

تنعَى النُّعَاةُ أميرَ المؤمنين لنَا ... ياخيرَ من حجَّ بيتَ اللّه واعتمَرا
حُمِّلتَ أمراً عظيماً فاصْطَبَرْتَ له ... وقمْتَ فيه بأمر اللّه ياعُمَرا
فالشمسُ كاسفةٌ ليسَتْ بطالعَةٍ ... تبكى عليكَ نجومَ الليل والقمرا (٤)

---

(١) البقرة : ١٧٧ . (٢) الحشر : ٢١ . (٣) الأعراف : ١٤٣ .

(٤) ديوان جرير : ٢/٧٣٦ . ونصب « عمر » فى البيت الثانى على الندبة . ونصب « نجوم الليل والقمر » لأنه ضمنهما معنى الظرفية ، وكأنه يقول أن الشمس تبكى عليك ما طلع نجم وقمر .

وفى هذه المقطوعة التى يرثى بها عبد العزيز بن الوليد بن عبد الملك تتردد مرة أخرى فكرة الصبر الإسلامية واحتساب الأجر عند الله ، كما ترد صور مستمدة من المعجم القرآنى ، وذلك فى قوله :

فهدّ الأرضَ مصرعُه فمادَتْ    رَواسيها ونُضّبَتْ البُحــور

وأظلمت البلادُ عليــه حُــزنًا    وقلّتْ أقَارقَ القَـمـرُ المنُير

وكلُّ بنى الوليد أسرُّ حُـزنـا    وكلُّ القوم محتـسبٌ صَبُور

وكيف الصبر إذْ نَظَـروا إليْه    يرد على سَقائفه الحَفيرُ (١)

والصورة العامة للأبيات توحى بأن القيامة قد قامت لموته ، وأن الكون قد اختلت موازينه كما تختل عندما ينفخ فى الصور ، فقد انهدت الأرض ، ومادت رواسيها ، وجفت بحورها ، وأظلمت الشمس ، واختفى القمر ، وواضح أن جريرا كان ينظر بخياله إلى مشاهد القيامة التى حدثنا عنها القرآن الكريم ، وواضح أيضا أنه استوحى كثيرا من عباراته وصوره من المعجم القرآنى ، من مثل قوله تعالى : ﴿ وألقى فى الأرض رواسىَ أن تَميدَ بكم ﴾ (٢) وقوله سبحانه : ﴿ وجعلنا فى الأرض رواسىَ أن تميد بكم ﴾ (٣) ، وقوله عز وجل : ﴿ قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربى لنفذ البحر قبل أن تنفدَ كلماتُ ربى ولو جئنا بمثله مددا ﴾(٤).

وفى مقطوعة أخرى يرثى بها المرار بن عبد الرحمن بن أبى بكرة مولى رسول الله ﷺ (٥) ، تلقانا بعض الألوان الدينية التى تأخذ مرة صورة الدعاء الإسلامى، ومرة أخرى تأخذ صورة الحس الدينى المؤمن بالغيب وبأن لكل أجل كتابا ، يقول فى بدايتها :

لا تبعدَنّ وكلُّ حىٍّ هالِكٌ    ولكلِّ مَصْرَعِ هالكٍ مِقْدارُ

(١) ديوان جرير : ٦٩٤/٢ . السقائف : الحجارة التى يسقف بها القبر . والحفير : التراب .

(٢) النحل : ١٥ وأيضا لقمان : ١٠ .    (٣) الأنبياء : ٣١ .

(٤) الكهف : ١٠٩ .    (٥) ديوان جرير ص ٢١٥ ( الصاوى ) .

ويقول في نهايتها :

صلىٌ الإله عليكَ من ذى حُفْرَةٍ خلت الديارُ له فهُنَّ قِفَارُ

وكأنما كان جرير ينظر إلى قوله تعالى : ﴿ وكل شيء عنده بمقدار ﴾ (١) ، وإلى قوله سبحانه : ﴿ وجعلنا لمهْلكهم موعدا ﴾ (٢) ، وقوله عز وجل : ﴿ هو الذى يصلى عليكم وملائكته ليخرجكم من الظلمات إلى النور وكان بالمؤمنين رحيما ﴾ (٣) .

ويتشابه هذا الموقف عند فحول الشعراء بالموقف عند غيرهم من الشعراء خارج دائرة الفحولة ، ففى هذه المرثية لوضّاح اليمن التى يرثى بها أخاه تلقانا ألوان متعددة من هذا الحس الإسلامى :

وأعظمُ مـارُميتُ به فُجُوعاً كتابٌ جاء من فجٍّ عميقِ

يخبرٌ عـن وفـاةِ أخٍ فصبراً تنجّزْ وعدَ منـأنٍ صَـدُوقِ

سأصبرُ للقضاء فكلُّ حـى سيلقى سكرةَ الموْت المذُوقِ

فما الدنيا بقائمةٍ ، وفيها من الأحياء ذوُ عين رمَـوُقِ

وللأحْيَاء أيـامٌ تقَـضَـىَّ يُلفُّ ختامُها سُوقاً بِسـوُقِ

فأغناهم كأعدَمِهِم إذا مـا تقضَّت مدةُ العيشِ الرقيقِ

كذلك يُبْعَثُون وهـم نُرَادَى ليوم فيه توْفيةُ الحقُـوق (٤)

والأبيات - مع أن صاحبها من شعراء الغزل الحسى الصريح - تدور فى جو قرآنى خالص ، وهى تشكل لوحة إسلامية متكاملة الخطوط والألوان التى استمدها الشاعر من المعجم القرآنى : ألفاظه وعباراته وصوره ، ففى أول بيت

---

(١) الرعد : ٨ . (٢) الكهف : ٥٩ . (٣) الاحزاب : ٤٣ .

(٤) الأغانى : ٢٢٩/٦ ( دار الكتب ) . الفجوع : صيغة مبالغة من الفاجعة ، يشير فى البيت الأول إلى الكتاب الذى حمل إليه نعى أخيه من اليمن وكان وضاح فى ذلك الوقت بالشام .

منها يلقانا هذا التعبير القرآني الذي ورد في الآية الكريمة : ﴿ وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فجٍّ عميق ﴾ (١) . وفي البيت الثاني تلقانا هاتان الصفتان من صفات الله عز وجل « المنّان » و« الصدُوق » وفي البيت الثالث نرى هذا الإيمان بالقضاء والقدر وبمصير الإنسان المحتوم في الحياة ، كما نرى هذا التعبير القرآني الذي ورد في قوله تعالى : ﴿ وجاءت سكرةُ الموت بالحق ﴾ (٢) ، وقوله سبحانه : ﴿ كل نفس ذائقة الموت ﴾ (٣) .

وفي البيت الرابع تتردد أصداء الحس الإسلامي الذي يصوره القرآن الكريم في كثير من آياته عن فناء الدنيا ، والمصير الذي ينتظر كل كائن حي فيها .

وفي البيت الخامس يلقانا تعبير قرآني آخر اقتبسه الشاعر من قوله تباركت أسماؤه : ﴿ والتفت السّاق بالساق ﴾ (٤) . وفي البيت السادس يلقانا هذا الحس الإسلامي الذي يعكسه حديث الشاعر عن مساواة الناس أمام الموت ، فأغناهم حين يحل أجله كأفقرهم ، فالمصير المحتوم يتساوى أمامه الجميع . وفي البيت الأخير نرى هذا الحس الغيبي عن يوم البعث كما صوّره القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ وكلُّهم آتيه يومَ القيامة فردا ﴾ (٥) ، وقوله سبحانه : ﴿ ولقد جئتمونا فُرادى كما خلقناكم أولَ مرة ﴾ (٦) ، وفي الآيات الكريمة المتعددة التي تتحدث عن توفية كل إنسان حقه في الآخرة ، من مثل قوله عز وجل : ﴿ فكيف إذا جمعناهم ليوم لا ريبَ فيه ، ووفيت كل نفس ما كسبَتْ وهم لا يظلمون ﴾ (٧) ، وقوله تقدست كلماته : ﴿ إنما توفون أجوركم يوم القيامة ﴾ (٨) . وهكذا انتشرت العناصر الإسلامية في هذه الأبيات على هذه الصورة الواسعة ، فغطت مساحتها كلها ، ولم تترك بيتا منها إلا نفذت إليه ، وتغلغلت في أعماقه ، وتدخلت في بنائه الفني وتشكيلاته التصويرية .

(١) الحج : ٢٧ . (٢) ق : ١٩ .
(٣) آل عمران : ١٨٥ . والأنبياء : ٣٥ . والعنكبوت : ٥٧ .
(٤) القيامة : ٢٩ . (٥) مريم : ٩٥ . (٦) الأنعام : ٩٤ .
(٧) آل عمران : ٢٥ . (٨) آل عمران : ١٨٥ .

ومع ذلك فإن هذه العناصر الإسلامية لم تظهر فى رثاء هذا العصر مثلما ظهرت عند شعراء الأحزاب السياسية المعارضة لنظام الحكم . وبصفة خاصة عند شعراء الخوارج وشعر الشيعة . والسبب هنا - فى رأيى - هو السبب نفسه فى تفسير الموقف السلبى لكبار شعراء العصر ، فشعراء الخوارج والشيعة لم تشغلهم الحياة بمطامعها المادية ، ولم يخطف أبصارهم بريقها المادى ، ولم يعلقوا آمالهم على القصر الأموى كما علقها هؤلاء الكبار ليصلوا من وراء ذلك إلى أسباب العيش التى تؤمّن لهم حياتهم ، وإنما باعوا الحياة والقصر جميعا ، واشتروا بها الاستشهاد فى سبيل مبادئهم وقضاياهم السياسية ، وكأنما فى هذه الصفقة التى باعوا فيها الحياة واشتروا بدلا منها الاستشهاد ، ظهرت أمامهم قضية الموت قضية أساسية فى حياتهم ، وأصبح الرثاء موضوعا أساسيا من موضوعات شعرهم ، لارتباطه بفكرة الاستشهاد التى سيطرت على نفوسهم . ولذلك اتجه رثاؤهم كله نحو شهدائهم الذين لقوا مصارعهم فى سبيل مبادئهم ، واتجه بكاؤهم نحو الماضى الذى ضاع منهم فراحوا يذرفون عليه الدمع حسرات وأحزانا . ويتجلى الموقف الأول بصفة خاصة عند الخوارج الذين رفعوا راية الثورة ضد الحكم ، فى حين يتجلى الموقف الثانى بصفة خاصة عند الشيعة الذين انسحبوا - مؤقتا - من ميدان الصراع ، واتخذوا من « التقيّة » التى أصبحت جزءا من حركتهم السياسية ستارا يختفون حوله ، وإن لم يمنعهم ذلك من بكاء ما ضيهم ، فى انتظار الفرصة الملائمة حين تسنح لهم للتحرك .

والأمثلة كثيرة فى شعر هؤلاء وهؤلاء ، فشعراء الخوارج يرثون شهداءهم الذين سقطوا فى كفاحهم الفدائى من أجل مبادئهم السياسية وشعراء الشيعة يبكون ماضيهم الذى ضاع منهم ، وأحلامهم التى لم تتحقق فانطووا على أنفسهم يسترجعونها نظريا بعد أن تناثرت أشلاؤها على أرض الواقع . ومن الطبيعى أن يتدفّق التيار الإسلامى فى شعر الفريقين ، وأن تصبح العناصر الإسلامية مقدمات أساسية فى بنائه الفنى ، بل من الطبيعى أن يكون هذا الشعر كله إسلاميا خالصا ، لأنه إنما يدور حول قضية « الخلافة الإسلامية »

التى كانت محور الصراع بين الأحزاب السياسية كلها فى هذا العصر . وما أحسبنى فى حاجة إلى أن أعيد الأمثلة الكثيرة التى وقف عندها الأساتذة الشايب والحوفى والنعمان فى دراساتهم الممتازة عن الشعر السياسى وشعر الفرق ، فقد غطت جوانب الموضوع المختلفة . ولكن حسبنا أن نشير إلى أن شاعرا واحدا من شعراء الشيعة ، وهو الكميت ، نظم ديوانا كاملا يدور كله في هذا الجو الإسلامى الجديد ، وهو « الهاشميات » لأنه - ببساطة - يناقش من خلاله قضية إسلامية خالصة ، وهى قضية الخلافة ، مؤكدا حق بنى هاشم فيها مستندا فى ذلك على منطق عقلى يتخذ من النصوص الدينية مقدمات يبنى عليها قياسه ، ويصل من ورائها إلى نتائجه [1] . ألا يكفى ديوان كامل لشاعر واحد أن يكون دليلا على ظهور هذه العناصر الإسلامية فى شعر الأحزاب السياسية ، وشاهد إثبات على تدفع التيار الإسلامى فيه ؟ .

* * *

(١) انظر الدراسة المفصلة لهاشميات الكميت فى كتاب الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى من ص ٢٩٢ إلى ٣١٧ .

(٤)

## شعر الزهد

يبقى بعد هذا من هذه الموضوعات الفرعية موضوعان متقابلان ، يمثل أحدهما انسحابا يائسا من الحياة ، ويمثل الآخر كفاحا طامعا فى الحياة ، وهما شعر الزهد ، وشعر الصعاليك واللصوص . وهما موضوعان شغلا مساحة محدودة من لوحة الحياة الأدبية فى هذا العصر . ويعد أولهما موضوعا إسلاميا خالصا نشأ ونما فى ظل الحياة الإسلامية الجديدة ، ويعد الآخر بعثا جديدا لموضوع قديم عرفته الحياة الجاهلية ، ثم احتجب فترة بعد ظهور الإسلام ، ثم عاد إلى الحياة خلقا آخر بعد قيام الدولة الأموية ، مكتسبا طوابع جديدة لم تكن له من قبل ، تختلف فى دوافعها وأهدافها عن طوابعه الجاهلية الأولى [١] .

والزهد ظاهرة دينية ظهرت منذ وقت مبكر فى حياة المجتمع الإسلامى ، والباحثون مختلفون حول طبيعة الزهد الإسلامى ، والعوامل التى وقفت وراءه ، ولكنى مع أستاذنا الدكتور شوقى ضيف فى أن الزهد نشأ نشأة إسلامية خالصة فقد دعا إليه القرآن الكريم ، كما دعت إليه السنة النبوية ، فاندفع كثير من الصحابة الذين رافقوا زاهد الأمة وعابدها الأول رسول الله ﷺ فى حياة زاهدة ، كلها تقوى وعبادة ، ورفض لزخرف الدنيا وتقشف ، وابتهال إلى الله ، وتوكل عليه ، وانتظار لما عنده [٢] .ومع الصحابة الذين نزلوا الامصار الإسلامية والتفت حولهم جماعات التابعين انتشرت موجة الزهد فى أرجاء المجتمع الإسلامى المختلف ، ولكنها لم تبلغ درجة المد العالى إلا فى العراق ، وهى

---

(١) انظر للدكتور مصطفى الشكعة : رحلة الشعر بين الأموية والعباسية ، الفصل الخامس ص ٢٥٥ - ٣٣٧ . وانظر أيضا للدكتور حسين عطوان : الشعراء الصعاليك فى العصر الأموى .

(٢) انظر التطور والتجديد في الشعر الأموى ص ٣٢ - ٣٤ .

حقيقة يتفق عليها الباحثون (١) . فظهرت طائفة كبيرة من الوعاظ والنساك اتخذوا من الوعظ الدينى والقصص الدينى مجالا لنشر مواعظهم ، والدعوة إلى العبادة والتنسك ، وأشهرهم - كما هو معروف - الحسن البصرى الذى دار وعظه حول الموت ، وذكر النار كأنه يشاهدها بين عينيه ، والدعوة القوية إلى الزهد فى الدنيا وحطامها (٢) .

ومن الطبيعى أن تترك هذه المواعظ أثرها فى نفوس الشعراء ، كما تركه فى نفوس غيرهم ممن كانوا يختلفون إلى مجالسهم . ومن هنا بدأ يظهر شعراء تتساقط إلى شعرهم آثار من هذا الزهد ، وشعراء اتجهوا إليه واتخذوه أسلوب حياة ، وأداروا شعرهم حوله ، ممثلين البدايات الأولى للشعراء الزهاد المتخصصين لهذا الفن الجديد من الشعر العربى ومنذ وقت مبكر نرى عند النابغة الجعدى - وهو شاعر مخضوم امتد به الأجل حتى أدرك الدولة الأموية حيث توفى سنة خمس وستين ، مما دفع بعض الرواة إلى القول بأنه عمر مائة وثمانين سنة بل تزيد (٣) - تيارا إسلاميا يتدفق فى شعره ، ويصل ببعض قصائده إلى أن تتحول إلى مواعظ دينية كاملة ، على نحو ما نرى فى هذه القصيدة التى يتحدث فى مطلعها عن قدرة الله تعالى الذى خلق الليل والنهار ، ورفع السموات ، وبسط الأرض ، وخلق الإنسان طورا بعد طور منذ أن كان جنينا إلى أن خرج إلى الحياة ليقضى أجلا محددا له يعود بعده إلى الله ، ثم ينتقل من هذا إلى الدعوة إلى أن يتخذ الناس من قدرة الله عبرة وموعظة ، وأن يعودوا إلى ما صارت إليه الأمم البائدة من فناء مما حدثنا عنه القصص القرآنى مزيدا

---

(١) انظر للدكتور شوقى ضيف المرجع السابق ص ٢٥ ، والعصر الإسلامى ، وانظر أيضا العقيدة والشريعة فى الإسلام لجولد تسيهر ص ١٣٠ ، وحياة الشعر فى الكوفة للدكتور يوسف خليف ص ١٨٧ .

(٢) الدكتور شوقى ضيف : العصر الإسلامى ص ٣٧١ .

(٣) انظر الأغانى : ٦/٥ .

من هذه العظة وهذا الاعتبار . والموعظة يستهلها بحمد الله الذى لا شريك له ، ثم يمضى بعد ذلك فيها :

الحمدُ لله لا شـــريـــكَ لـــه     مَنْ لـمْ يقُـلْها فنفسـهُ ظَـلَـمـا
المولجُ الليلِ فى النهار وفى الليـ     ـلِ نهـــاراً يُـفَـرِّج الظُّـلَـمـا
الخافضُ الرافعُ السماءِ على الـ     أرض ولـمْ يَـبْنِ تحـتَهـا دعَـمـا
الخالقُ البارئُ المصوِّر فى الـ     أرحام مـاءً حـتى يصـيرَ دَمـا
من نُطْفَة قـدَّهـا مُـقَـدِّرهُـا     يخلقُ منهـا الأبشـارَ والنَّسَـمَـا
ثم عظاماً أقـامـهـا عَـصَـبٌ     ثُمَّت لحْـمـاً كسـاهُ فـالـتـأمـا
ثم كسا الرأسَ والعـواتقَ أبْـ     ـشاراً وجِــلْـداً تخـالُـهُ أدمَـا
والصوتَ واللونَ والمعايشَ والـ     أخلاقَ شتـىً وفـرَّق الكَلِـمَـا
ثُمَّت لابُـد أن سيجـمـعُـكـم     والله ، جَهْراً ، شـهـادةَ قسـمـا
فائتمروا الآنَ مـا بـدا لكُمْ     واعتَصِموا أنْ وَجَـدتُّـمُ عصمـا
فى هذه الأرض والسماءِ ، ولا     عصمةٌ منـه إلا لِمَـن رَحِـمـا
يا أيهُّا النـ[illegible]     فارسٍ بـادت ، وخـدّهـا رغمـا
أمسَوا [illegible]     [illegible]كان ملكُهُـم حُـلُـمَـا
أو سبأ الحاضـ[illegible]     يبنُون مـن دون سيلِـه العَـرِمَا
فُمزِّقوا فى البلاد واعتَرفُوا الـ     ـهون وذاقُـوا البأسـاءَ والعَـدَما
وبُدِّلوا السِّدْرَ والأراكَ بـه الـ     ـخَمْطُ وأضْحَى البُنيانُ مُنْهَدِما (١)

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢٩٤ . الدعم : الدعائم . والأبشار : الجلود . والنسم : الروح . العواتق : جمع عاتق وهو المنكب . ورغم الخد : كناية عن الذل . والمهون : الهوان ، واعترفوا الهون أى عرفوه . والسدر والأراك : شجر لا ينتفع بثمره . والخمط : ثمر الأراك أو نبات مر .

ويعلق الدكتور شوقى ضيف على هذه الموعظة الشعرية تعليقا طويلا [1] ملاحظا ما فيها من تأثيرات إسلامية تنشر فى كل أبياتها ، راصدا ما استمده صاحبها من عناصر قرآنية متعددة من اقتباس لمعانى الآيات ، واستلهام للقصص القرآنى ، وتأثر بالعبادات والصور القرآنية ، فهو يبدؤها هذه البداية القرآنية « الحمد لله » ، ولا يلبث أن يستلهم فى مستهلها مثل قوله تعالى : ﴿ إن الله لا يظلم الناس شيئا ، ولكن الناس أنفسهم يظلمون ﴾ [2] . ويستعير في البيت الثانى من القرآن الكريم لفظه فى قوله جل وعز : ﴿ تولجُ الليل فى النهار وتولجُ النهار فى الليل ﴾ [3] . وفى البيت الثالث مضى ينظم قوله تعالى ﴿ الله الذى رفع السموات بغير عمد ترونها ﴾ [4] . ويخرج فى البيت الرابع من خلقه سبحانه للكون إلى خلقه للإنسان ، واستمر ينظم مثل قوله سبحانه : ﴿ ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين . ثم جعلناه نُطْفَةً فى قرار مكين . ثم خلقنا النطفة علقة ، فخلقنا العلقة مضغة ، فخلقنا المضغة عظاما ، فكسَوْنا العظام لحما ، ثم أنشأناه خلقا آخر ، فتبارك اللهُ أحسنُ الخالقين ﴾ [5] . ثم يمضى فيتحدث عن البعث والنشأة الثانية محذرا مخوفا ، وما يلبث أن يتحدث عن القرون والأمم البائدة مكملا بذلك العظة والعبرة ، بالضبط على نحو ما نقرأ فى القرآن من حديث عما أصاب الأمم الباغية من هلاك ، وقد اقتبس منه ما جاء عن دولة سبأ اقتباسا تتطابق فيه الألفاظ ، واقرأ قوله تعالى : ﴿ لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جنّتان عن يمين وشمال ﴾ — إلى قوله سبحانه : ﴿ فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيلَ العَرِم وبدّلناهم بجنّتَيْهم جنتين ذواتَىْ أكل خَمْط وأثْل وشىء من سدرٍ قليل ، ذلك جَزَيْناهم بما كفروا ﴾ إلى قوله عز وجل فى ختام الآيات : ﴿ وظلموا أنفسهم فجعلناهم أحاديث ، ومزّقناهم كل ممزق ﴾ [6] ، فإنك تجده قد نظم الآيات الكريمة فى أبياته الثلاثة الأخيرة .

---

(١) العصر الإسلامى ص ١٠٤ - ١٠٥ .
(٢) يونس : ٤٤ .
(٣) آل عمران : ٢٧ .
(٤) الرعد : ٢ .
(٥) المؤمنون : ١٢ - ١٤ .
(٦) سبأ : ١٥ - ١٩ .

ومع تقدم العصر الأموى مضت موجة الزهد فى تقدمها ، وظهر شعراء تخصصوا لموضوع الزهد ، ووهبوا حياتهم وفنهم له ، واستطاعوا أن يحققوا له مكانا مستقلا بين موضوعات الشعر الأخرى ، وأن يثبتوا له وجودا فى المجتمع الأدبى من حولهم إلى جانب هذه الموضوعات . وهكذا أخذ فن جديد من فنون الشعر العربى يأخذ مكانه إلى جانب هذه الفنون ، ليكون الخط الموازى لتيار الزهد الذى كان يتدفع فى خطابة الوعاظ الدينيين وقصصهم الدينى ، وكأنما أبىَ هؤلاء الشعراء إلا أن يكون لهم دورهم الدينى إلى جانب الدور الذى كان يقوم به نظراؤهم من الخطباء والوعاظ وأصحاب القصص الدينى ، وألا يتخلف الشعر فى هذا المجال الدينى عن النثر . وقد وقف الدكتور شوقى ضيف فى كتابه « العصر الإسلامى » عند نفر منهم ، يستعرض أمثلة من شعرهم ، ويرصد من خلالها هذا التيار المتخصص الجديد من شعر الزهد الذى ظهر لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى ، من أمثال عروة بن أُذَينة ، وعبد الله بن عبد الأعلى ، ومسكين الدارمى ، وأبى الأسود الدؤلى ، وسابق البربرى [1] ، واستطاع - بحق - أن يعرض صورة واضحة لهذا التيار الجديد وأهم شعرائه ، وهو تيار إسلامى خالص فى مضمونه وفى بنائه الفنى ، يسيطر عليه الحس الإسلامى سيطرة تامة ، وتتداخل الخيوط الإسلامية فى نسيجه الفنى تداخلا كاملا ، وتتحول معه ومعها لوحاته الفنية إلى لوحات إسلامية خالصة .

ولم يقف الأمر عند هؤلاء المتخصصين ، بل تجاوزهم إلى كثير من شعراء العصر ، يستوى فى ذلك الفحول منهم وغير الفحول ، ففى قصائدهم ومقطوعاتهم تتناثر أبيات الزهد ، متفرقة أحيانا فى ثناياها ، ومجتمعة معا أحيانا أخرى فى قطع مستقلة بينها . وعلى الرغم من تكاثف ظلمات العصبيات وغيوم السياسة « أخذت هذه المصابيح الروحانية التى أوقدها هؤلاء الزهاد تلتمع ، وفي أضواء هذه المصابيح مضى شعراؤها ينظمون شعرهم ، فتظهر فيه

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : العصر الإسلامى ص ٣٧٢ - ٣٧٦ .

من حين إلى حين ومضات نورانية ، كأنها سنا البرق حين يلمع من بين ظلمات السحاب » [1] ، على نحو ما نرى عند أعشى همدان شاعر ثورة ابن الأشعث وهو يتحدث عن الموت والحياة حديثا أبكى الخليفة الورع عمر بن عبد العزيز حتى أخضل لحيته :

وبينما المرءُ أمسىَ ناعمـا جَـذِلاً     فى أهله مُعْجَباً بالعيش ذَا أَنَقِ
غِراً ، أُتيح لـه مـن حَـيْنِه عَرَضٌ     فما تلبَّثَ حـتى مـاتَ كالصَّعِقِ
ثُمَّتَ أضحَى ضُحًى من غِبِّ ثالثةٍ     مقنَّعا غـيرَ ذى روُحٍ ولا رَمَـقِ
يُبْكَى عـليـه ، وأَدْنَـوْهُ لِظُلْمَـةٍ     تُعْلَى جـوانبُها بـالتـرْبِ والفَلَقِ
فما تـزوَّدَ مِمَّا كـان يجـمـعـه     إلا حَنُوطًا ومـا واراه مـن خِـرَقِ
وغيرَ نَفْحةِ أعـوادٍ تُـشَـبُّ لَـهُ     وقَلَّ ذلـك مـن زادٍ لِمُنطلِقِ [2]

وفى شعر القطامى نرى مثلا آخر لهذه المصابيح الروحانية التى كان شعراء العصر يشعلونها فى أعماق هذه الظلمات المادية التى يصطرع فى أعماقها البشر ، وهى مصابيح كان يمدها التيار الإسلامى بأضواء تحفظ عليها بريقها وتألقها :

نرجو البقاءَ ومـا مِـنْ أُمَّةٍ خلقت     إلا سيهلكها مـا أهـلكَ الأُمَمَـا
أمَا سمِعْتَ بـأنَّ الـريحَ مرسلةً     فى الدهر كانت هلاكَ الحىِّ من إرَما
وقوم نُوح وقد كانُوا يقالُ لـهم     يا قوم لا تعبدُوا الأوثـان والصَّنَما
فكذَّبوا من دعا للخير واجتَنَبُوا     ما قالَ وامـتـلأتْ آذانُـهـم صَمَمَـا
فَلاَهُمُ رهِبوا مـا قَـدْ أَضَلَّهُمُ     ولا نبيُّـهُـم عـمِـىَ ولاكَتَـمَـا [3]

---

(1) الدكتور يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة ص ٥٠٣ .

(2) الأغانى : ٦/٥٧ . الأنق : الفرح والسرور . والفلق : صفائح الحجارة .

(3) ديوان القطامى ص ١٠ . عمى على الأمر : حجبه وداراه وحاول إخفاءه وإرم ذات العماد هم عاد قوم نبى الله هود عليه السلام .

والصورة الوعظية هنا تستمد ألوانها الأساسية من القصص القرآنى الذى اختار الشاعر منه قصة نوح عليه السلام وقصة إرم ذات العماد .

حتى الفرزدق – وهو فى غمرات لهوه وجاهليته – تتردد فى شعره هذه الأنغام الروحانية الصافية ، ففى أبيات له تعد من أشد ما وصل إلينا من الشعر الأموى طرافة ، يصور مخاوفه التى يتوقعها بعد موته من عذاب فى القبر ، وعذاب فى يوم القيامة ، فيقول :

لقد خابَ من أولاد دارمٍ مَنْ مشى ... إلى النار مشدودُ الخناقة أزْرَقا
إذا جاءنى يوم القيامة قائدٌ ... عنيفٌ وسواق يسوقُ الفَرَزْدَقا
أخافَ وراءَ القبر إنْ لم يُعَافِنى ... أشد من القبر التهابا وأضْيَقا
يقادُ إلى نار الجحيم مُسَرْبَلا ... سَرابيل قطران لباساً مُحَرقا
إذا شربوا فيها الصَّديد رأيتَهُم ... يذوبُون من حرِّ الصديد تَمزُّقا (١)

والصورة التى يرسمها الفرزدق لنفسه صورة إسلامية خالصة تستمد ألوانا مما ورد فى القرآن الكريم وفى الحديث النبوى من تصوير لعذاب القبر وأهوال القيامة ، وما ينتظر من يدخلون جهنم من ألوان العذاب ، فهو يتحدث عن شد خناق من يساقون إلى النار ، مستمدا صورته من قوله تعالى : ﴿ خذُوه فغُلُّوه . ثم الجحيم صَلُّوه . ثم فى سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلُكُوه ﴾ (٢) وقوله سبحانه : ﴿ فيومئذ لا يعذّب عذابه أحد . ولا يوثق وثاقَهُ أحد ﴾ (٣) ، ويخلع على الصورة اللون الأزرق ، وهو اللون الذى وصف الله تعالى به المجرمين وهم يساقون إلى نار جهنم فى قوله تعالى : ﴿ يوم ينفخ فى الصور ونحشر المجرمين يومئذ زُرقا ﴾ (٤) . وفى البيت الثانى يسجل الصورة القرآنية التى وردت فى القرآن الكريم فى قوله تعالى عن الملائكة الذين يسوقون المجرمين إلى جهنم ،

(١) ديوان الفرزدق : ٢/٣٩ .
(٢) الحاقة : ٣٠ ، ٣٢ .
(٣) الفجر : ٢٥ ، ٢٦ .
(٤) طه : ١٠٢ .

ويشهدون عليهم بما قدموه فى حياتهم الدنيا من ذنوب : ﴿ ونفخ فى الصور ، ذلك يوم الوعيد . وجاءت كل نفس معها سائقٌ وشهيد ﴾ (١) . وفى البيت الثالث يردد ما ورد فى أكثر من حديث لرسول الله ﷺ عن عذاب القبر ، وفى البيت الرابع يستعير من المعجم القرآنى « سرابيل القطران » التى ذكر القرآن أنها من ثياب أهل النار فى قوله تعالى : ﴿ وترى المجرمين يومئذ مقرَّنين فى الأصفاد . سرابيلهم من قطران وتغشى وجوههم النار ﴾ (٢) . وفى البيت الأخير يستعير من المعجم القرآنى أيضا « الصَّديد » الذى ذكر القرآن أنه من شراب أهل النار فى قوله تعالى : ﴿ من ورائه جهنم ويُسْقَى من ماءٍ صديد ﴾ (٣) . وهكذا استطاع الفرزدق أن يستكمل لصورته كل ألوانها من المعجم القرآنى : ألفاظه وعباراته وصوره .

وفى أغلب الظن أن هذا الخوف من الموت وما وراءه من عذاب القبر وعذاب الآخرة هو الذى كان يدفع الفرزدق فى بعض الأحيان إلى إعلان توبته ، وانصرافه عن اللهو والغواية ، على نحو ما نرى فى قوله فى إحدى قصائده :

فذَرْ عنكَ وصلَ الغانيات ولا تزِغْ عن القصد إنَّ الدهــرَ جَمُّ البَلابِل
أبادَ القُرونَ المـاضـيـاتِ ، وإنَّما تمُرُّ التوالى فى طريقِ الأوائلِ (٤)

ولعله أيضا هو الذى جعل ذا الرمة يتجه بهذه المناجاة إلى ربه مودعا بها الحياة و مستقبلا بها أولى خطواته للآخرة :

يا ربِّ قد أشـرفَـتْ نفسى وقـد عَلِمَتْ عِلْما يقيناً لـقـد أحـصـيْـتَ آثارى
يا مخرجَ الروُحِ من جسمى إذا احتَضَرتُ وفارجَ الكربِ زَحْزِحْنى عن النَّارِ (٥)

---

(١) ق : ٢٠ ، ٢١ . (٢) إبراهيم : ٤٩ ، ٥٠ . (٣) إبراهيم : ١٦ .

(٤) ديوان الفرزدق : ٢/١١٠ . جم البلابل : كثير الهموم والشواغل التى تزعج الإنسان وتبلبل تفكيره .

(٥) ديوان ذى الرمة رقم : ٤٧ الملحقات ص ٦٦٧ . ويقال أنه أنشدها فى ساعاته الأخيرة وأنها كانت آخر ما قاله ( انظر الأغانى : ١٨/٤٣ ، ٤٤ ) .

وربما كان أطرف أثر أدبى خلّفه لنا هؤلاء الشعراء الذين لم يتخصصوا للزهد تلك القصيدة الطويلة التى أفردها الفرزدق ليحكى فيها حواراً تخيل أنه قد دار بينه وبين إبليس ، وهى قصيدة نُعَدُّ شيئا جديدا فى الشعر العربى لم يعرف هذا الشعر من قبلها عملا أدبيا يماثلها ، وذلك لأنها - ببساطة - تدور فى جو إسلامى خالص لم يكن العرب بقادرين على معرفة تفاصيله لولا القرآن الكريم فهى قصيدة إسلامية خالصة (١) .

فى هذه القصيدة اتخذ الفرزدق من إبليس خصما له ، يوجه إليه سهام هجائه فى حوار طويل تكثر فيه التفاصيل ويكشف عن وعى كامل بما ورد فى القصص القرآنى عن بداية الخليقة ، وما كان من موقف إبليس حين رفض السجود لآدم ثم ما أبداه لرب العالمين من رغبة فى أن ينظره إلى يوم البعث حتى يثبت قدرته على نشر الضلال بين الناس ، وإذاعة الغواية بينهم ما استطاع إلى ذلك سبيلا . ويعترف الشاعر منذ البداية بأنه كان أحد الذين نجح إبليس فى إغوائهم ، وأنه استجاب له وأطاعه سبعين سنة ، هى سنوات عمره التى عاشها حتى نظم هذه القصيدة ، وأنه ثاب إلى رشده ، ورجع عن غيِّه وقرر التوبة والرجوع إلى الله مستغفرا عما فرط منه من آثام ، استعدادا للقاء ربه الذى اقترب أجله منه . وهو - من أجل ذلك - عاهد ربه على أن يهجر شعر الهجاء ، وأن يبتعد عن سب المسلمين وشتمهم . وهكذا يقبل الفرزدق على إبليس فى هذه القصيدة متحديا له وساخرا منه ، ومعلنا توبته ورجوعه إلى الله تعالى :

ألم تَرَنى عاهدتُ ربىّ ، وإنّنى لبَيْنَ رَتَاجٍ قائمٌ ومَقَام
عَلَى قَسَمٍ لا أشْتُم الدهرَ مُسْلِمًا ولا خارجاً من فىَّ سُوءُ كَلَام
ألم ترنى والشِّعرَ أصْبحَ بَيْنَنَا دُرُوءٌ من الإسلام ذاتُ حَوَام (٢)

---

(١) ديوان الفرزدق : ٢١٢/٢ . وما بعدها .

(٢) يريد أن بينه الشعر قامت حواجز من الإسلام تدرأ عنه الشر ، وتحجبه من الاندفاع خلفه ، كأن الإسلام وقف حائلا بينه وبين جوانب الشر فى حياته .

بهنّ شفى الرحمنُ صدْرى وقدْ جَلاَ عَشاَ بَصَرى منهُنّ ضَوْءُ ظَلاَمِ
بتوبةِ عَبْدٍ قَدْ أنابَ فؤادُهُ وما كانَ يُعْطِى الناسَ غير ظَلاَمِ
أطعتُكَ يا إبليسُ سَبعينَ حجَّةً فلما انْتَهى شَيْبى وتَمَّ تَمامِى
فررْتُ إلى ربىّ وأيْقَنْتُ أنَّنى مُلاقٍ لأيَّامِ المنُونُ حِمَامِى

لقد أعلن الفرزدق توبته لعلها تضىء بصيرته ، وتشفى صدره من آثار أخطائه فى الماضى ، وسجل أمنيته فى أن يكون فراره من إبليس إلى ربه هو نهاية المطاف ، وخاتمة العلاقة بينهما . ولكن الحديث لا ينتهى فما زال فى جعبة الشاعر الكبير سهام كثيرة مصوبة إليه ، وكأنه يريد أن يشفى صدره مما يتزاحم فيه من مشاعر الحقد ، أو كأنه يريد أن يسقط سخطه عليه لما قدم له من قبل من خديعة انساق وراءها ، ومن وسوسة ما زال يرددها فى أعماقه يريد أن يفتنه بها بعد أن قرّر توبته ، وهى وسوسة يحاول إبليس أن يقنع الشاعر من ورائها بأنه لن يموت قريبا ، وأن مصيره سيكون إلى الجنة :

يظَلُّ يُمنِّينى على الرَّحلِ وَاركاً يكونُ ورائى مَرَّةً وأمامى
يُبَشِّرُنى أنْ لَنْ أموتَ وأنَّه سيخلدنى فى جنَّةٍ وسَلاَمِ

وينتصر الشاعر على وسوسة الشيطان ، وتعود إلى ذاكرته أحداث التاريخ القديم ، وقصص الأمم الغابرة ، تلتقى وتتوحد كلها عند إبليس الذى كان السبب فى ضلالها وما ترتب على ذلك من عذاب الله الذى نزل بها ، وكأن الشاعر بهذا يؤصل تاريخيا للجرائم التى اقترفها إبليس من لدن آدم فى بدء الخليقة إلى ما بعد ذلك حتى عصره . وينطلق الشاعر يرصد مغامرات إبليس المتعددة لإفساد البشر وإضلالهم ، ويجعل من هذه المغامرات محورا للعرض ومنطلقا للتصوير ، فيقول له :

ألم تَأْتِ أهلَ الحِجْر ، والحِجرُ أهلُه بأنعَم عيشٍ فى بُيُوتِ رُخَامِ
فقلتَ : اعقروُا هذى اللَّقُوحَ فإنَّها لكم أو تُنيخُوها لقَوْحُ غَرَامِ

فلّما أناخُوها تبرأتَ مِنْهُمُ وكنتَ نَكُوصًا عند كلِّ ذِمَام (١)

وكأن الفرزدق هنا يحدد - فيما أفاده من القصص القرآنى - الرابط بين ضلال الأمم البائدة ، ويبرر لماذا ضلت ولاقَتْ مصائرها ، لينسج حول هذا كله قصة متواصلة الحلقات يجعل بطلها إبليس وضحاياه من مختلف الأمم ، وهو بطل شرير يفرض سطوته وشروره على أبناء آدم كما اقترف جريمته الكبرى منذ بداية الخليقة على آدم نفسه :

وآدمَ قَدْ أخرَجْتَهَ وهـو سـاكنٌ وزوجَتَهُ من خـير دارِ مُقَام

وأقسمتَ يا إبليسُ أنكَ ناصحٌ له ولها إقْسَام غـيرَ إثَام

فظلاً يَخيطان الـوَرَاقَ عَلَيهما بأيديهما من أكْل شرِّ طعام

ويزداد سخطه على إبليس وضيقه به ، ويسجل هذا فى الأبيات التالية مباشرة حيث يقول :

فكَمْ منْ قرون قد أطاعوكَ أصبحوا أحاديثَ كانواْ فى ظِلاَل غَمَام

وما أنت يا إبـليـسُ بالمـرْءِ أبْتَغى رضاهُ ولا يـقـتـادُنـى بـزِمَـام

ثم يتجاوز الشاعر مرحلة السخط إلى التهديد والوعيد بما سوف يجزيه به من هجاء يصبه عليه ، وما سوف يناله بعد ذلك من عذاب الله فى نار جهنم :

سأجزيكَ من سوْآتِ ما كنتَ سُقْتَنى إليه جُرُوحاً فيكَ ذاتَ كِلام

تُعيِّرُها فـى الـنـار ، والنارُ تَلتَقِى عليكَ بزَقُّـومٍ لهَا وضِـرَام

وواضح أنه فى إشارته إلى شجرة الزقُّوم كان يلتفت إلى التصوير القرآنى لها : ﴿ طلعُها كأنه رؤوس الشياطين ﴾ (٢) ، فهى وثيقة الصلة بالشيطان ، وكأنه يهدده بها فى نار جهنم .

---

(١) أهل الحجر هم ثمود قوم نبى الله صالح . واللقوح : الناقة ، يريد ناقة الله التى أنزلها آية لنبيه . ويريد بالغرام هنا أنها ستظل ملازمة لهم وتطالبهم بحقها المعلوم فى الماء ملازمة الغريم الذى يطالب مدينه بدينه . والذمام : العهد .

(٢) الصافات : ٦٥ .

ومما لاشك فيه أن الفرزدق سجل تحولا فنيا فى معالجة هذه القصيدة ، أو - إذا استعرنا المصطلح المسرحي - سجل تحولا دراميا فيها حيث اتخذ من إبليس بطلا لكثير من مآسى البشر ، ثم عاد فسلبه هذه البطولة حين تصدى له بالهجوم والتحدى ، وكأنه ينذر بطله بالانهيار والسقوط فى النهاية .

وتبقى بعد هذا ظاهرة تلفت النظر ، تحتاج إلى وقفة لتفسيرها ، فعلى امتداد ديوان جرير كله - على ضخامته - لا يلقانا أى شعر له فى الزهد لا على مستوى القصيدة الكاملة ، ولا على مستوى الأبيات المتفرقة فى ثنايا القصائد ، وكأنما عاش جرير حياته الفنية وهو لا يشعر بأن موضوعا جديدا قد أخذ يشق طريقه ليثبت وجوده فى المجتمع الأدبى من حوله . والموقف يبدو غريبا من شاعر أجمع الرواة على عمق إيمانه وصدق إسلامه وسلامة عقيدته . ويزداد الموقف غرابة إذا وضعنا فى الطرف المقابل منه رفيق حياته وفنه ونقائضه الفرزدق الذى ظهر فى شعره هذا الموضوع على المستويين : مستوى القصيدة الكاملة ، ومستوى الأبيات المتفرقة ، مع ما عرف عنه من رقة إسلامه وضعف إيمانه وحياته الجاهلية المستهترة .

والواقع أن الموقف يبدو على قدر غير قليل من الصعوبة إذا حاولنا أن نلتمس له تفسيرا . وفى ظنى أن تفسير هذا الموقف المتناقض يكمن فى طبيعة شخصية الشاعرين ، فجرير - فى تدينه وعفته - لم يكن يعانى من ذلك الصراع النفسى بين الخير والشر ، بين الفضيلة والرذيلة ، الذى كان يعانى منه الفرزدق ، فلم يمر به ذلك الإحساس بالندم الذى يدفع الإنسان إلى التفكير فى التوبة للتكفير عما ارتكبه فى حياته من ذنوب وآثام . وهو إحساس أخذ يراود نفسية الفرزدق وهو يتقدم فى السن ، ويقترب من النهاية ، ويحس أن الأجل قريب ، والرحلة لا مفر منها ، وأن عليه أن يتزود لها قبل أن تبدأ طريقها نحو المصير المحتوم . وتؤكد ذلك تصريحاته الواضحة فى « قصيدة إبليس » عن اعتزامه التوبة حين تم تمامه وظهر شيبه ، وزحفت نذر النهاية نحوه ، بعد أن أطاع إبليس سبعين سنة ، ولم يبق أمامه إلا فرصة محدودة للتوبة والإنابة والعودة إلى الله .

* * *

# ( ٥ )
# شعر الصعاليك واللصوص

وأما شعر الصعاليك واللصوص فإنه يعود بنا إلى ذكريات حركة الصعلكة الجاهلية بجانبيها الإنسانى والشيطانى : الجانب الإنسانى الذى يمثله عروة بن الورد ورفاقه الذين تحولت الحركة عندهم إلى نزعة إنسانية تهدف إلى إنصاف المظلومين والمستضعفين ، ودعوة اشتراكية تسعى إلى تحقيق صورة من صور العدالة الاجتماعية ، ولون من ألوان التوازن الاقتصادى ، والجانب الشيطانى الذى يمثله الشَّنفرى وتأبط شرا وأضرابهما ممن تحولت الحركة عندهم إلى ضرب من التمرد الخالص والرفض لكل قيم المجتمع وأعرافه وتقاليده [١] . ومن المعروف أن هذه الحركة انتقلت إلى دائرة الظل بعد أن أشرق الإسلام ، وغمر الجزيرة العربية بأضوائه ، وأرسى عدالته الاجتماعية وتوازنه الاقتصادى فى المجتمع الجديد [٢] . ولكنها لم تلبث أن عادت مرة أخرى فى العصر الأموى ، وأخذت تنفض الرماد الذى تكاثف فوقها بعد أن أخمدت مياه الإسلام الصافية جمراتها التى ظلت متوقدة طوال العصر الجاهلى . ووقفت أسباب كثيرة سياسية واجتماعية واقتصادية وراء ظهورها وعودتها إلى الحياة فى المجتمع الأموى [٣] .

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن حركة الصعلكة حين عادت إلى الحياة فى العصر الأموى عادت فى صورة جديدة . وهى صورة جعلت الدكتور مصطفى الشكعة يرى أنه من الضرورى أن نصحح التسمية الجاهلية ، وأن نطلق عليها

---

(١) انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى للدكتور يوسف خليف ص . ٣٢ - ٣٢٨ .

(٢) انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الأموى للدكتور حسين عطوان ص ١١ وما بعدها .

(٣) انظر فى هذه الأسباب الفصل الأول من كتاب الشعراء الصعاليك فى العصر الأموى للدكتور حسين عطوان ص ٣١ - ٧٦ .

صفة اللصوصية ، ونحجب عن أصحابها صفة الصعلكة [١] ، وذلك لأن حركة الصعلكة ارتبطت عند الجاهلين ببعض القيم الطيبة التى لم تتوفر عند الأمويين الذين لم يكونوا - أيا ما كانت الأسباب التى دفعتهم إليها - إلا لصوصا فُتّاكا يقطعون الطريق ويهددون الأمن [٢] . وينتهى إلى أن الحركة فى صورتها الأموية تعد عملا مناقضا لقانون الدولة ، منافيا للشريعة الإسلامية ، ولذلك فهى «لصوصية صريحة وسطو حرام » [٣] .

والنتيجة النظرية المتوقعة من وراء ذلك أن تختفى العناصر الإسلامية من شعر هؤلاء الصعاليك أو اللصوص ، وأن يضع موقفهم المنافى للإسلام السدود فى طريق التيار الإسلامى لتحول دون تدفُّقه فيه أو حتى اقترابه منه . ولكن الحقيقة التى تكشف عنها النصوص تبدو مختلفة تماماً عن هذه النتيجة النظرية ، ففى النصوص التى وصلت إلينا من شعر هؤلاء اللصوص والصعاليك تتردد عناصر إسلامية كثيرة يحملها التيار الإسلامى الذى كان يتدفع فى كل جانب من جوانب الحياة من حولهم ، والذى ترك تأثيره فى نفوسهم - أيا ما كان حجم هذا التأثير - كما تركه فى نفوس المسلمين جميعا . ولكن هذه النصوص تكشف عن حقيقتين أو - بعبارة أدق - عن موقفين فنيين فى استغلال هذه العناصر الإسلامية فى شعرهم ، فهذه العناصر ظهرت فئة أكثر ما ظهرت فى مجالين : فى أوقات الشدة وساعات المحنة التى كانوا كثيرا ما يتعرضون لها ، وبصفة خاصة عندما يسقطون فى أيدى العدالة ، ويزج بهم فى السجون لينالوا عقابهم هذا من ناحية . ومن الناحية الأخرى عندما يفكرون فى الإقلاع عن طريق الشر والجريمة الذى اتخذوه سبيلا لهم فى الحياة ، فى ساعات الندم التى كانت تمر بهم من حين إلى حين وأيضا عندما يتقدم بهم العمر ، ويقترب منهم الأجل المحتوم ، وتصبح التوبة الملجأ الذى لا ملجأ أمامهم سواه .

---

(١) رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٧٧ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٣١ .

ففى المجال الأول نستمع إلى جحدر - وهو من أخطر اللصوص الذين عرفهم العصر الأموى - يتوجه إلى الله وهو فى سجن دوار (١) الذى قضى فيه فترة غير قصيرة تنفيذا لعقوبة صدرت ضده ، مبتهلا إليه بأن يفرج كربته وينقذه من ظلماته ووحشته :

إنى دعـوتُـك يـا إلــه محمد دعوى فـأولُها لـىَ استغفارُ
لتجيرَنى من شرِّ ما أنا خائفٌ ربَّ البريّة ليــسَ مثلك جـارُ
تَقْضى ولايُقْضى عليْكَ وإنّما ربىِّ بعلمك تنزلُ الأقْدارُ (٢)

وواضح ما يسيطر على الأبيات من جو دينى يمثل فى هذا الدعاد الذى يتوجه به الشاعر إلى الله ، والذى يقرنه باسم النبى عليه السلام كأنه يتوسل به إليه سبحانه ، ثم فى هذه التوبة التى يبدؤها بطلب المغفرة من الله على ما قدم من ذنوب وأخطاء ، ثم فى هذا اللجوء إلى الله ، رب البرية ، واستجارته به ليجيره مما هو فيه ، والله جار المستجيرين ، وملجأ الخائفين ، ثم أخيرا فى هذه العبارات الإسلامية التى تتردد فى البيت الثانى ، والتى تعكس إيمانا قويا بالقدر ، واستسلاما راضيا بقضاء الله الذى يقضى ولا يقضى عليه ، والذى تتنزل الأقدار بعلمه .

وفى قصيدة أخري له قالها وهو فى نفس السجن يتوجه مرة أخرى إلى الله ليجيره مما هو فيه ، محاولا أن يقنع نفسه بأن هذا قدر كتب عليه ، وأنه ماض إلى أجل محتوم لابد أن يدركه سواء أكان فى السجن أم خارجه ، وأن السعادة الحقيقية ليست فى تحقيق آمال الإنسان فى الدنيا ، وإنما فى نجاته من نار الآخرة :

---

(١) سجن دوار من أشهر السجون التى تردد ذكرها فى شعر هؤلاء اللصوص ، وكان فى منطقة اليمامة جنوبى نجد ، ولذلك كان لصوص نجد يقضون فيه عقوبتهم ( انظر رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية للدكتور مصطفى الشكعة ص ٢١٨ ) .

(٢) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ١٧٣ .

يانفس لا تجزَعى إنّـى إلـىَ أمَدٍ    وكلُّ نـفـس إلـىَ يَـــوْمٍ ومِقْـــدارِ
إنى إلىَ أجَــلٍ إنْ كـنـتِ عـالِمَةً    إليه مــا مُنْتـهى عِلْمـى وآثـــارى
لِلّه أنت فإن يعصمك فاعتصمى    وإنْ كَذَبْتِ فحَسْبى اللّه منْ جار (١)

وحين سجن فى سجن الحجاج بالكوفة ، وضاق صدره به ، تراءى له هذا السجن كأنما قد أشعلت منه نيران جهنم ، فمضى يصب عليه سخطه وغضبه ، ويعلن بغضه له ، حتى ليراه أبغض بيت عند اللّه :

ياربّ أبغضُ بيتٍ عند خـالقِــهِ    بيَتٌ بكُـوفـــانَ منـه أشْـعِلَــتْ سَقَرُ
مَثْوى تجمع فـيـه الناس كلُّهم    شتّى الأمـــور فـــلا وِرْدٌ ولا صَدَرُ
دارٌ عليها عفاءُ الدّهر مُوحِشَةٌ    من كلّ أنس وفيها البدوُ والحَضَرُ (٢)

والذى يلفت النظر أن الشاعر تخير كلمة « سقر » للحديث عن جهنم ، وهى كلمة قرآنية ترددت فى أكثر من موضع من القرآن الكريم ، من مثل قوله تعالى ﴿ سأصليه سقر ، ومآ أدراك ما سَقَر ﴾ (٣) ، وقوله سبحانه : ﴿ ذوقوا مسَّ سقر ﴾ (٤) . ومثل هذا التأثر بالمعجم القرآنى نراه فى موضع آخر من شعره يتحدث فيه أيضا عن السجن ، وما يثور فى نفسه من أحلام الحرية والانطلاق ، والعودة إلى دنيا الناس التى يعيشون فيها بعيدا عن عالم القيود والسدود ، فيقول :

يا صاحبَىّ وبابُ السّجن دُونَكما    هل تؤنسان بصحراءِ اللّوى نـاراً
لوى الدخول إلى الجُرعاء موقـدها    والنارُ تُبْدِى لذى الحاجات اذكارا
لو يُتبعُ الحقُّ فيما قـد مُنيتُ بـه    أو يتبع العدلَ مـا عَـمـرت دوارا

(١) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ١٧٥ .
(٢) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ١٧٣ . وكوفان : اسم المدينة الكوفة .
(٣) المدثر : ٢٦ ، ٢٧ .    (٤) القمر : ٤٨ .

إذا تحرك بـــابُ السجن قـام لـه     قومٌ يمدُّون أعـنـاقـا وأبْصَارا (١)

والبيت الأول قرآنى فى ألفاظه وعباراته ، وكأنه يستوحى الخطاب فيه مما ورد من آيات فى قصة يوسف وقصة موسى عليهما السلام ، فى قوله تعالى على لسان يوسف : ﴿ يا صاحبى السجن أأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار ﴾ (٢) ، وقوله سبحانه : ﴿ يا صاحبى السجن أما أحدكما فيسقى ربه خمرا ، وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه ﴾ (٣) ، وقوله عز وجل على لسان موسى : ﴿ فقال لأهله امكثوا إنى آنست نارا ﴾ (٤) .

وأما فى المجال الثانى ، مجال التوبة ، فمن الطبيعى أن يكون التأثير الإسلامى أشد ظهورا ، وأن تكون العناصر الإسلامية أكثر انتشارا ، لأن المجال هنا مجال إسلامى ، مجال التوبة إلى الله ، والرجوع إليه ، وطلب المغفرة منه عن ماض فارقه هؤلاء المذنبون إلى غير رجعة . ومن هنا لا يبدو غريبا أن تتحول بعض قصائدهم ومقطوعاتهم فى هذا المجال إلى لوحات إسلامية كاملة يسيطر عليها الحس الإسلامى ، ويتعقبها إيمان صادق ، ورغبة مخلصة فى التفكير عن الماضى الذى قطعوا صلتهم به . وفى هذه القصيدة لعبيد بن أيوب العنبرى الذى عاش حياته طريد العدالة فى الفيافى والفلوات بين وحوشها وغيلانها بعد أن أهدر السلطان دمه ، نرى صورة من هذه اللوحات الإسلامية الكاملة:

إن يقتُلونى فـآجـالُ الكُماة كما     خُبِّرت قتل ، وما بالقَتْل من عَار

وإن نجوت لـوقـت غـيره فعسَى     وكلُّ نـفـس إلـى وقـتٍ ومقْدَار

يارب قد حلفَ الأعداءُ واجتهدوا     أيمانهم أنّنى مـن سـاكنى النار

أيحلفون على عمياء ؟ ويحـــهمُ     ما علِمُهم بعظـيم العَفْو غفَّار ؟

---

(١) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ١٧٤ .

(٢) يوسف : ٣٩ .

(٣) يوسف : ٤١ .

(٤) طه : ١٠ .

إنى لأرجو من الرحمن مغفرةً ومنةً مـن قـوام الـديـن جـبَّار

وما أخافُ هلاكاً بين عَفـوهما وما يفوتفـهما المستـوهـل الشّارى

إليهما منهما أنجُو عـلـى وَجَل كما نجـا خـائـفٌ خاسٍ لأثّارى

أنا الغـلامُ عـتـيقَ الله مبتهلٌ بتوبةٍ بـعـد إحـلاءٍ وإصْـرار

خلّيتُ بابات جهل كنتُ أتْبَعُها كما يـودع سـفر عـرصـة الـدَّار

إنى لأعلمُ أنـى سـوف يتركُنى صحبى رهـيـنـةَ تُـرْبٍ بَيـن أحْـجَار

فرداً برَابِيَـةٍ أو وَسْـطَ مَقْبَرَةٍ تسفى علىّ رياحُ البارحِ الذّارى (١)

والأبيات تشكل حقا لوحة إسلامية متكاملة الخطوط والألوان ، يسيطر عليها ذلك الحس الدينى العميق الذى يبدو طبيعيا فى مثل هذا الموقف من مواقف التوبة والندم التى كان بعض هؤلاء الصعاليك واللصوص يقفون عندها للتفكير فى مصائرهم . والتأمل فيما ينتظرهم فى مستقبلهم الضائع ، وتومض من خلالها ومضات روحانية كأنها أومضت لتضىء لهم الرؤية للمصير المجهول والمستقبل الضائع . إنه مؤمن بالأجل الذى قدره الله له ، وراض بالصورة التى سيأتيه عليها أجله ، وهو يعرف أنها لن تكون إلا القتل ، فتلك هى نهاية أمثاله ممن باعوا أنفسهم على طريق البطولة ، أو فلنقل - بعيدا عن عبارته التى يحاول أن يخفف بها من حقيقة موقفه - على طريق الشر والجريمة . وهو مطمئن - على الرغم من رأى أعدائه فيه - إلى أن مصيره لن يكون إلى النار كما يؤكدون غافلين عن عفو الله الواسع ومغفرته التى وسعت كل شىء ، وأنه يتوجه بتوبته إلى الله لعله يصل إلى قبولها فينجو من النار ، ويعتقه الله من عذابها ، لقد اقتنع فى النهاية بأن طريق الجهل والضلال قد آن له أن يخلفه وراءه ، أن يغلق من خلفه أبوابه ، استعدادا للمصير المحتوم الذى ينتظره حين يخلفه أصحابه وحده بين يدى الله ، وينصرفون كل إلى شأنه فى الحياة .

---

(١) شعراء أمويون : القسم الأول ص ٢١٥ .

إنه هنا – كما يقول الدكتور نورى القيسى فى تعليقه عليها [(١)] – « يعود إلى نفسه الضائعة ، وجده المبعثر ، وحياته المتناثرة يستمد منها النهاية التى اختارها لنفسه ، أو اضطر إلى اختيارها . وهى نهاية مؤلمة تشرق من خلالها قسمات شعره وقد تلونت بلون باهت من الزهد ، طبعت بمسحة خفيفة من مسحات الصوفية فتجعله يفزع إلى الله تائبا وداعيا ، وتتعالى صرخته وقد امتلأت تضرعا ، وتفجرت إحساسا بالتوبة والعودة » .

وفى قصيدة أخرى لمالك بن الريب التميمى نرى مثلا آخر لهذه اللوحات الإسلامية المتكاملة . ومعروف أنه أقلع عن قطع الطريق استجابة لدعوة من سعيد بن عثمان بن عفان ، أمير الجيش الأموى فى خراسان ، بأن يصحبه [(٢)] وانتهت بهذا مرحلة من حياته لتبدأ مرحلة جديدة ، انتهت مرحلة قطع الطريق لتبدأ مرحلة الجهاد فى سبيل الله . فى هذه القصيدة يصور مالك موقفه وهو خارج مع الجيش ، وموقف ابنته وهى تودعه متعلقة بثيابه باكية ، وكأنها تخشى أن تطول غيبته أو تمتد حتى يحول الموت بينهما فيقول :

ولقد قلتُ بنتى وهْـىَ تَبْكِى ... دخيلِ الهُمـوم قـلبـاً كَئيـبا
وهى تَذْرى من الدُّموع على الخدَّيْـ ... ـنِ مـن لـوعـةِ الفراقِ غُروبا
عبرات يكدعنُ يَجْرَحن مـا جـز ... ن به ىو يـدَعْـن فيـه نُـدوبا
حذرَ الحَتْف أن يُصـيب أبَـاهـا ... ويلاقِى فى غَيْر أهلٍ شعوبا :
اسكُتى قد حَـززْتِ بـالـدَّمْع قَلْبى ... طالما حزَّ دمـعُكـن القُلـوبـا
فعسىَ اللّهُ أنْ يُـدافِـعَ عـنـىَّ ... ريب مـا تحـذرين حتى أؤُوبا
ليس شىءٌ يـشـاؤُه ذُو المَـعَـالى ... بعزيزٍ علـيه فـادْعِـى المُجيبا

---

(١) شعراء أموين ، القسم الأول : ٢٠٥ .
(٢) الأغانى : ٢٢/٢٨٦ .

ودعى أن تَقَطَّعى الآنَ قَلبى    أو ترينى فى رِحْلَتى تَعذيبا
أنا فى قَبْضةِ الإله إذا كنـ    ـتُ بعيداً أو كنتُ منك قريبا
كم رأيْنَا امرءاً أتى من بعيد    ومقيماً على الفراش أصيبا
فدعينى من انتحابك إنى    لا أبالى - إذا اعتزمت - النَّحيبا
حسبىَ اللّه ثم قربت للسيـ    ـر عَلاةً أُنْجِبْ بها مَرْكوبًا (١)

والقصيدة - كسابقتها - لوحة إسلامية كاملة تفيض بفيض من المشاعر الإنسانية ينساب فى أبياتها ، والحوار فيها يتدفق فى سهولة ويسر حاملا معه عواطف الصغيرة الخائفة على أبيها ، وأحاسيس الأبوة التى يحاول أن يتجلد أمامها ويتماسك حتى لا ينهار أمام الصغيرة المنهارة . وهى محاولة لا يجد وسيلة إليها إلا فى الرجوع إلى اللّه ، والاعتماد عليه ، والتسليم له فى كل ما كتبه له وقدره عليه . وهو واثق بأن القعود لن يطيل أجله ، وأن الخروج لن يقصر منه ، وكأنه ينظر إلى قوله تعالى : ﴿ أينما تكونوا يدرككم الموت ﴾ (٢) أو قوله سبحانه : ﴿ وما تدرى نفس ماذا تكسبُ غدا ، وما تدرى نفس بأىِّ أرض تموت ﴾ (٣) ، فإرادة اللّه غالبة ، ومشيئته لا راد لها ، وهو فى قبضته سبحانه فى كل موقع يكون فيه . وإذن فليس أمامه إلا أن يتوكل على اللّه فهو حسبه ، ويبدأ رحلته الجديدة . وفى رأى الدكتور مصطفى الشكعة أن أعماق نفس مالك كانت تختزن قدرا غير قليل من المشاعر الإنسانية وبعض الأحاسيس الدينية (٤) .

وتتردد أمثال هذه المعانى الإسلامية فى شعر هؤلاء الصعاليك واللصوص

---

(١) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ٢٤ - ٢٥ . الغروب : جمع غرب وهو الدلو الممتلئة . والندوب : أثار الجراح ، جمع ندبة . والشعب : الموت . والعلاة : الناقة المشرفة الضخمة .

(٢) النساء : ٧٨ .    (٣) لقمان : ٣٤ .

(٤) رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ص ٢٩٤ .

معلنين بها توبتهم وإنابتهم إلى الله ، أحيانا فى مثل هذه اللوحات الكاملة التى رأيناها عند عبيد بن أيوب ومالك بن الريب ، وأحيانا أخرى فى لمحات خاطفة سريعة تلمع فى ثنايا القصائد والمقطوعات ، على نحو ما نرى عند عبيد ابن أيوب أيضا فى هذه اللمحة الخاطفة التى يركزها فى هذين البيتين :

يا ربِّ عفوكَ عن ذى تَوْبةٍ وَجِلٍ     كأنه مـن حَذَار الناسِ مَجْنُون

قد كان قـدَّم أعـمـالاً مقارِبَةً     أيامَ ليسَ له عقلٌ ولا دينُ (١)

إنه يركز فيهما مشاعر الخوف من عقاب الله على ما فرط منه فى ماضيه من أعمال طائشة ، أيام أن غرته الدنيا فعاش فيها - كما يقول - بلا عقل ولا دين ويصل تركيزه لهذه المشاعر إلى درجة أن يتخيل نفسه من خوفه كأنما أصابه مس من الجنون . إنه دائم الخوف والتوجس من الناس ، وهما خوف وتوجس لا ينجيه منهما إلا التوجه إلى الله طالبا منه العفو والصفح ، معلنا أمامه التوبة والإنابة إنه يعترف بأنها كانت أيام جهل وجنون وكفر ، وأنه مقر بذنوبه وآثامه لعل الله أن يقبل توبته عنها فيعفو عنه .

وعند جحدر نرى لمحة خاطفة أخرى يتذكر فيها - بعد أيام الجهل والتمرد والخطيئة - أن الدنيا فانية خداعة ، وأن الموت حق ، وأن خير ما يعين الإنسان على دنياه الصبر على ما يلقاه فيها ، والتوكل على الله فى حياته ، وكأنه يردد قوله تعالى : ﴿ ومن يتوكل على الله فهو حسبه إن الله بالغ امره ، قد جعل لكلِّ شيء قدرا ﴾ (٢) ، فيقول :

إذا انقطعَتْ نفسُ الفتى وأُجِنَّه     من الأرض رَمْسٌ ذو تُـراب وجَنْدلِ

رأى أنَّما الدنيا غـرور ، وأنَّما     ثوابُ الفتى فى صَبْرِه والتَوَكُّلِ (٣)

على أن بعض هؤلاء اللصوص ظلوا متمسكين بمسلكهم فى الحياة ، يرفضون

---

(١) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ٢٢٥ .     (٢) الطلاق : ٣ .

(٣) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ١٨١ . الجندل : الحجارة .

الرجوع عنه ، أو التوبة منه إلى الله ، وكأنما استعصت نفوسهم المظلمة على أن تستجيب لهذا التيار الروحانى المشرق الذى أضاء نفوس رفاق لهم أدركوا الحق قبل أن يفوتهم أوانه . ويذكر الرواة أن واحدا منهم - وهو تليد الضبى - أخذ أيام عبد العزيز بن مروان على اللصوصية ، وأودع السجن ، فقال وهو فى سجنه معلنا رفضه التوبة ، واعتزامه العودة إلى حياته الماضية بعد خروجه منه ، مسجلا أمله فى الخروج ليبدأ من جديد خطواته على طريق الشر والجريمة مرة أخرى :

يقولونَ جــاهِـــــرْ يــا تليدُ بتوبَةٍ　　وفى النـفــس منى عَــوْدةٌ سأعودُها

ألا ليتَ شعرى هل أقودَنَّ عُصْبَةً　　قليل لــربِّ العــالمــين سُجُـودهـــا

وهل أطْرُدَنَّ الدهرَ ماعشتُ هَجْمَةً　　مُعَرَّضةَ الأفخاذ سُحْجًا خُدودُها (١)

والأبيات - على الرغم من التمرد والرفض والمجاهرة بالعصيان والتطرف فى حق الله رب العالمين - يتراءى من خلالها تأثير التيار الإسلامى واضحا ، وإن يكن قد تراءى فى صورة سلبية .

وفى أبيات أخرى للأحيمر السعدى نرى موقفا آخر من هذه المواقف المتمردة ، وإن لم يصل التمرد فيه إلى درجة التطرف الذى رأيناه عند تليد ، فهو يعلن توبته عن طريق الشر ، وإقلاعه عن حياة الجريمة ، ولكنه يعلن فى الوقت نفسه عن أسفه وحسرته على ذلك ، ويشكو إلى الله صبره على ما يتاح له من فرص للسرقة والنهب تقف توبته حائلا بينه وبينها ، فلا يجد أمامه إلا ذكريات ماضيه يدعو لها بالسقيا :

قُلْ للصوص بنى اللَّخناء يحتَسِبُوا　　بَزَّ العراق وينسُـــوا طــرفَةَ اليَمَنَ

ويتركُوا الخـــزَّ والدِّيباجَ تــلبــسه　　بيضُ الموالى ذوُو الشُّذرات والعكن

---

(١) ياقوت : معجم البلدان : ٨٦/٣ . الهجمة : القطعة من الإبل . ومعرضة الأفخاذ : يريد أنها سمينة . وسحج الخدود : لينها ونعومتها ، كناية عن سمنها أيضا .

أشكُو إلى اللهِ صبرى عن رواحلهم  وما أُلاقى إذا مَرَّت مــــن الحَزَن

لَكِنْ ليالــى نــلـقــاهُــــمْ فنسلُبَهم  سُقْياً لذاك زماناً كان مِن زمن [1]

وهى أبيات تعكس رد الفعل الذى كان يستشعره هؤلاء المتمردون ، وهم على بداية طريق التوبة ، يستشرفون آفاقها المضيئة بنور الخير والإيمان ، بعد أن طال بهم السرى فى حياة الظلام ، والتيه بين شعابها المحفوفة بالأخطار ، كما تعكس هذا الصراع النفسى الذى يستشعرونه فى أعماقهم بين ماض يودعونه وهم يتحسرون عليه ، وحاضر يستقبلونه ، وذكريات هذا الماضى مازالت تلاحقهم وتطاردهم ، وكأنها تشدهم إليه شداً . ومن هنا تتردد فى الأبيات أصداء الماضى والحاضر معا ، وكأنه تتصارع فيها كما تتصارع أصواتها الأولى فى أعماق صاحبها ، ففى أول بيت يلقانا هذا التعبير الوقح « بنى اللخناء » الذى يمثل رواسب الماضى التى مازالت عالقة بلسان الشاعر ، كما تلقانا هذه «القائمة» من الأسلاب التى مازال لعابه يسيل ورادها ، والتى يسجل حسرته على ضياعها منه ، وهى « قائمة » تشغل من الأبيات الأربعة بيتين كاملين ، ومن بين هذه الأسلاب تلمع لفظة « الاحتساب » الإسلامية القرآنية ، وكأنه يعزى نفسه بها عن هذه الأسلاب التى ضاعت منه إلى الأبد ، والتى ينتظر ثوابه على ذلك عند الله ، وكأنه يردد قوله تعالى : ﴿ وقالوا حسبنا الله سيؤتينا الله من فضله ﴾ [2] . ثم تلقانا فى البيت الثالث صورة إسلامية رقيقة تستمد ألفاظها من المعجم القرآنى ، ومعانيها من الحس الإسلامى ، فنرى فكرة الصبر والتضرع والشكوى إلى الله ولكن الغريب أن الشاعر لا يشكو إلى الله محنة أَلَمَّتْ به أو شدة نزلت به ، وإنما يشكو إليه صبره عن هذه الأسلاب التى ضاعت منه ، وكأنه يعلن فى البداية صبره واحتسابه الأجر على ذلك عند الله ، ثم يعود

(١) الآمدى : المؤتلف والمختلف ص ٤٣ . بنو اللَّخناء : سب لهم . والبز : الثياب . والضزرات المفتولات على غير استواء . والعكن : طيات البطن ، دلالة على السمن والامتلاء .

(٢) التوبة : ٥٩ .

فيشكو إلى الله ضيقه بهذا الصبر . وهو يصوغ الموقف كله صياغة متأثرة بقوله تعالى على لسان يعقوب ، وهو يصور أسفه على يوسف عليهما السلام ، مستعيرا منه اللفظ والتعبير : قال إنما أشكو بثيّ وحزنى إلى الله ﴾ (١) . ثم يعود فى البيت الأخير إلى حياته الماضية يتذكرها ، ويدعو لها – على طريقة الجاهليين – بالسقيا على هذه الصورة ، وفى داخل هذين المجالين ، كانت تتردد فى نفوس هؤلاء الشعراء ومضات روحانية تظهر انعكاساتها فى شعرهم وهم يحاولون عن طريقها الاقتراب من الله ، لعله يفرج كروبهم فى ساعات المحنة والشدة ، أو يقبل توبتهم عندما يفكرون فى الخلاص من حياة الشر والجريمة التى يعيشونها ، والعودة إلى الحياة الطبيعية التى يعيشها سائر البشر . أما بعيدا عن هذين المجالين فمن الطبيعى أن تقل العناصر الإسلامية فى شعرهم ، وأن تختفى مظاهر التيار الإسلامى منه لأنها عناصر ومظاهر لا تتلاءم مع طبيعة حياتهم المتمردة على قوانين السماء وقوانين الأرض ، وإن كنا لا نعدم أن نلتقى فى شعرهم من حين إلى حين بإشارات إلى التوكل على الله ، وهم خارجون ليمارسوا نشاطهم الإرهابى على طريق الشر والجريمة الذى اختاروه لأنفسهم ، أو فرضته عليهم ظروف خاصة فى الحياة . وهى إشارات تبدو على قدر غير قليل من التناقض الغريب ، ولكن الله رب الناس جميعا الطيبين منهم والأشرار ، وليس أمام الجميع إلا التوكل عليه واللجوء له كلما أقدموا على أمر مجهول لا يعرفون غايته ، أو سلكوا طريقا لا يعرفون نهايته ، وأن يكن من طبيعة البشر الذين جبلوا على الشر أن ينسوا القدرة الإلهية بعد تحقيق مآربهم أو انكشاف المحنة عنهم . وهى طبيعة بشرية سجلها القرآن الكريم فى قوله تعالى ، وهو العالم الخبير بطباع البشر الذين خلقهم : ﴿ وإذا مسَّ الإنسانَ الضُّرُّ دعانا لجنبه أو قاعدا أو قائما ، فلما كشفنا عنه ضره مرَّ كأن لم يَدْعنا إلى ضر مسه ﴾ (٢) وقوله تعالى : ﴿ وإذا مسكم الضر فى البحر ضل من تدعون إلاّ إياه ، فلما

(١) يوسف : ٨٦ .
(٢) يونس : ١٢ .

نجاكم إلى البر أعرضتم ، وكان الإنسان كفورا ﴾ (١) ، وقوله سبحانه : ﴿ وإذا أنعمنا على الإنسان أعرضَ ونأى بجانبه ، وإذا مسه الشر فذو دعاء عريض ﴾ (٢) .

وفى شعر مالك بن الريب التميمى - وهو من أشهر صعاليك العصر الأموى ولصوصه - تلقانا صور لهذه الظاهرة الغريبة ، ففى قصيدة له يتحدث عن خروجه لقطع الطريق ، ويرسم لنفسه صورة ، وقد وضع جنبه على الأرض لينام ، وهو يدعو الله بأن يحفظه ويرعاه :

أدلجْتُ في مَهْمهٍ ما إن أرىَ أحداً　　حتى إذا حـانَ تـعـريسٌ لِمَنْ نَزَلا
وضعْتُ جنبى وقلـت الله يكلَؤُنى　　مهما تَنَمْ عنك مـن عـيـنٍ فـما غَفَلا
والسيفُ بينى وبين الثـوْب مشعرُه　　أخشَى الحوادث إنىّ لم أكُنْ وكِلاً (٣)

فهو فى أعماق شره ، وهو ماض فى طريقه إليه ، لم ينس الله الذى لا يجد سواه فى هذه الصحراء الموحشة الرهيبة الخالية من كل مظاهر الحياة ، وكأنه يتذكر قوله تعالى : ﴿ الله لا إله إلا هو الحىُّ القيوم ، لا تأخذه سنة ولا نوم ﴾ (٤) وفى موضع آخر من شعره يعدد وسائله التى يعتمد عليها من أجل الوصول إلى الهدف الذى يسعى إليه ، وهو الغنى ، فيذكر سيفه وفرسه ، ولكنه يذكر قبلهما الله تعالى مالك كل شىء ، ومدير الرزق وميسره لكل كائن حى ، فيقول :

سيغنينى المليكُ ونصْلُ سَيْفِى　　وكرأتُ الكُمَيْتِ على التِّجَارِ (٥)

---

(١) الإسراء : ٦٧ .　　(٢) فصلت : ٥١ .

(٣) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ٣٦ . التعريس : النزول ليلا فى أثناء الرحلة للراحة . ومشعره : أى أنه جعل من سيفه شعارا له ملتصقا بجسده . والوكل : الضعيف .

(٤) البقرة : ٢٥٥ .

(٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢٠٥ . ولم يرد البيت فى مجموعة شعره فى « شعراء أمويون » .

ويرى الدكتور مصطفى الشكعة أن ظاهرة التديُّن الخفية هذه قد تميزَّ بها هذا الشاعر فى أثناء لصوصيته ، وقبل توبته ، وأنها « ظاهرة مرشحة للتوبة ، وإرهاص مبشر بالاستقامة » (١) .

وفى شعر عبيد الله بن الحُرّ الجعفى - وهو ثانى اثنين بعد مالك بن الريب يعدان أشهر صعاليك العصر الأموى - أمثلة أخرى لهذه الظاهرة ، يقول مرة :

لَمْ يجعلِ اللّه قَلْبى حين ينزلُ بى ... هَمٌّ تضيقُنى ضَيْقــاً ولا حَــرجَـا

ما أنزلَ اللّه بـــى أمـراً فأكرهه ... إلا سيجعلُ لى من بعدهِ فَرَجا (٢)

والجو الإسلامى فى البيتين واضح ، والعبارات فيهما قرآنية ، فالبيت الأول يستمد تعبيره من قوله تعالى : ﴿ ومن يُرِدْ أن يضله يجعل صدَره ضيقا حَرجًا ﴾ (٣) ، والبيت الثانى كأنه ينظر إلى قوله تعالى : ﴿ فإنَّ مع العُسْر يسرا إن مع العُسر يسرا ﴾ (٤) ، وقوله تعالى : ﴿ سيجعل اللّه بعد عسر يسرا ﴾ (٥) ويقول مرة أخرى :

يخوِّفُنى بالقتلِ قَـــومْى وإنَّما ... أموتُ إذَا جــاءَ الكتــابُ المُؤَجَّلُ

لعلَّ القَنَاتَدْنِى بأطرافِها الغِنَى ... فنَحْيَا كِرامًا أو نَمُوت فنُقْتَلُ (٦)

والبيت الأول - كما هو واضح - يدور فى جو قرآنى ، وكأنه يقتبس ألفاظه من الآية الكريمة : ﴿ لكلِّ أجلٍ كِتاب ﴾ (٧) .

ويصور الأحيمر السعدى موقفه من مجتمعه الذى اختل توازنه الاقتصادى مسجلا احتجاجه على توزيع الثروة فيه ، من خلال رؤية جديدة يحاول أن يضفى

---

(١) رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

(٢) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ٩٨ ، ٩٩ . تضيقنى : نزل بى . والضَّيْق ( بسكون الياء ): الضيِّق ( بتشديدها ) وكذلك الحرج .

(٣) الأنعام : ١٢٥ . (٤) الشرح : ٥ ، ٦ . (٥) الطلاق : ٧ .

(٦) شعراء أمويون ، القسم الأول ص ١١٠ ، ١١١ . (٧) الرعد : ٣٨ .

عليها تفسيراً إسلامياً غريبا للملكية الفردية ، فالثروة - فى نظره - ليست ملكا للأغنياء ، ولكنها ملك لله وحده . ولذلك يرى أن خجله من فقره ليس خجلا أمام الناس ، ولكنه خجل من الله ، فيقول :

وإنىّ لأسْتَحْيِى من الله أن أرىَ  أطُوفُ بحبلٍ ليـسَ فيـه بَعِـيرُ

وأن أسألَ المـرءَ اللئـيمَ بَعِيْرَهُ  وبُعران ربىَّ فى البلادِ كثيرُ (١)

وهكذا نلاحظ أنه حتى هؤلاء اللصوص والصعاليك - وهم يعيشون حياة الجريمة الخارجة على كل تشريع سماوى - لم يستطيعوا أن ينفصلوا عن الحياة الإسلامية من حولهم ، أو أن يعزلوا أنفسهم عن الجو الإسلامى الذى كان مسيطرا على كل جانب من جوانبها ، ولم يملكوا - حتى وهم فى أعماق الشر الذى اتخذوه سبيلا لهم - أن يتباعدوا عن المؤثرات الإسلامية التى كان التيار الإسلامى يحملها فى تدفقه الواسع الذى راح يغطة مساحة المجتمع كله من حولهم . ولكن - إنصافا للحقيقة ، وحرصا على الموضوعية - لا نستطيع أن نزعم أن هذا التيار كان يتردد فى شعرهم تردده فى شعر غيرهم من شعراء العصر ، وإنما كل ما نستطيع أن نسجله أنه كان يتذبذب فيه قوة وضعفا ، إيجابا وسلبا ، ولكنه لم ينخفض إلى درجة التوقف التام الذى تنطفىء معه كل مصابيحه المضيئة أو تحترق معه كل الأسلاك الموصلة له .

* * *

---

(١) الوحشيات لأبى تمام ص ٣٤ .

# المصادر والمراجع

# المصادر والمراجع

## أ - مصادر دينية :

- القرآن الكريم .
- صحيح البخارى ط . مطابع الشعب ١٣٧٨ هـ .
- صحيح مسلم ط . المطبعة المصرية بالأزهر ١٩٢٩ م .
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم
إعداد محمد فؤاد عبد الباقى .
ط . مطابع الشعب بالقاهرة .

## ب - دواوين الشعراء :

- ديوان الأحوص :
جمع وتحقيق عادل سليمان جمال
ط . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .
- ديوان الأخطل :
تحقيق فخر الدين قباوة
ط . دار الأصمعى - حلب ١٩٧١ .
- ديوان امرىء القيس :
تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم
ط . دار المعارف ١٩٦٩ .
- ديوان جرير :

تحقيق نعمان أمين طه

ط . دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩ .

نسخة الصاوى طبع المكتبة التجارية الكبرى ١٩٣٦ .

- ديوان جميل بثينة :

ط . دار صادر بيروت ١٩٦٦ .

- ديوان ذى الرمة :

نشر كارليل مكارتنى

ط . كمبردج ١٩١٩ .

- ديوان زهير بن أبى سلمى :

ط . دار الكتب المصرية ١٩٤٤ .

- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات :

تحقيق محمد يوسف نجم

ط . دار صادر - بيروت ١٩٥٨ .

- ديوان العرجى :

تحقيق خضر الطائى ورشيد العبيدى

ط . بغدادى ١٩٦٥ .

- ديوان عمر بن أبى ربيعة :

ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

- ديوان الفرزدق :

ط . دار صادر - بيروت . د . ت .

- ديوان القطامى :

ط . دار الأصمعى - حلب . د . ت .

- ديوان قيس لبنى :

جمع وتحقيق حسين نصار

ط . مكتبة مصر ١٩٦٠ .

- ديوان كثير عزة :

نشر هنرى بيرس

ط . الجزائر ١٩٢٨ .

- ديوان الكميت بن زيد :

ط . جامعة بغداد بالعراق

- ديوان مجنون ليلى :

جمع ونشر جلال الحلبى

ط . عيسى الحلبى - القاهرة ١٩٦٣ .

- هاشميات الكميت :

ط . ليدن ١٩٠٤ .

جـ - مصادر أدبية وتاريخية :

- الآمدى :

المؤتلف والمختلف

تحقيق عبد الستار فراج

ط . دار إحياء الكتب العربية ١٩٦١ .

- الأصمعى :
فحولة الشعراء
نشر عبد السلام هارون .
- ابن خلكان :
وفيات الأعيان
تحقيق محمد محيى الدين بن عبد الحميد
ط . مطبعة السعادة - القاهرة ١٩٤٨ .
- ابن رشيق :
العمدة فى صناعة الشعر وآدابه
ط . مطبعة السعادة بمصر ١٩٠٧ .
- ابن فضل الله العمرى :
مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار
تحقيق أحمد زكى باشا
ط . دار الكتب المصرية ١٩٢٤ .
- ابن قتيبة :
الشعر والشعراء
تحقيق أحمد محمد شاكر
ط . دار المعارف - ١٩٦٦ .
- أبو تمام :
* الوحشيات

تحقيق عبد العزيز الميمنى
ط . دار المعارف ١٩٦٣م .
* نقائض جرير والأخطل
نشرها الأب أنطون صالحانى اليسوعى
ط . المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٢م .
- أبو عبيدة :
شرح النقائض بين جرير والفرزدق
ط . الصاوى - القاهرة ١٩٣٥م .
- أبو الفرج الأصفهانى :
الأغانى
ط . دار الكتب المصرية ١٩٢٧م .
- التبريزى :
شرح القصائد العشر
ط . المنيرية - القاهرة ١٣٥٢ هـ .
- محمد بن داود الظاهرى :
كتاب الزهرة
ط . مطبعة الآباء اليسوعيين
بيروت ١٩٣٢م .
- المرزبانى :
الموشح

ط . المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٤٣م .
- ياقوت :
معجم البلدان
تحقيق أحمد فريد رفاعى
ط . دار المأمون - القاهرة ١٩٣٨م .

## د - المراجع :

- أحمد أمين :
ضحى الإسلام
ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر
القاهرة ١٩٣٤م .
- أحمد الحوفى :
أدب السياسة فى العصر الأموى
ط . نهضة مصر ١٩٧٩ م .
- أحمد الشايب :
* تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى
ط . النهضة المصرية ١٩٦٢م .
* تاريخ النقائض فى الشعر العربى
ط . النهضة المصرية ١٩٥٤م .
- أحمد عبد الستار الجوارى :
الحب العذرى : نشأته وتطوره

ط . مكتبة المثنى - بغداد ١٩٤٨م .

- بروكلمان :

تاريخ الأدب العربى

ترجمة عبد الحليم النجار

ط . دار الكتب الحديثة ١٩٥٥م .

- حسين عطوان :

* الشعراء الصعاليك فى العصر الأموى

ط . دار المعارف .١٩٧م .

* مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى

ط . دار المعارف ١٩٧٤م .

- سامى مكى العانى :

الإسلام والشعر

سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٣ .

- شكرى فيصل :

تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام

مطبعة جامعة دمشق ١٩٥٩ .

- شوقى ضيف :

* التطور والتجديد فى الشعر الأموى

ط . دار المعارف ١٩٥٩ .

* الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامية .

ط . دار المعارف .
* العصر الإسلامى
ط . دار المعارف ١٩٦٣م .
- طه حسين :
حديث الأربعاء
ط . دار المعارف ١٩٥٤م .
- عباس العقاد :
* جميل بثينة
ط . دار المعارف ١٩٥٤م .
* شاعر الغزل
ط . دار المعارف ١٩٤٣م .
- عبد القادر القط :
فى الشعر الإسلامى والأموى
ط . دار الشباب - القاهرة ١٩٨١م .
- عدنان البلداوى : اللقاءات الأدبية فى الجاهلية والإسلام
ط . مطبعة الشعب - بغداد ١٩٦٣م .
- فخر الدين قباوة :
الأخطل الكبير
ط . دار الاصمعى - حلب ١٩٧١م .
- قسم اللغة العربية بآداب القاهرة

حركات التجديد فى الادب العربى
دار نشر الثقافة – القاهرة ١٩٧٣م .
– كارلو نالينو:
تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية
ط . دار المعارف ١٩٥٤م .
– محمد غنيمى هلال :
ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى
ط . الأنجلو مصرية – القاهرة .
– مصطفى الشكعة :
رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية
ط . عالم الكتب ، بيروت ١٩٧٩ م .س
– النعمان القاضى :
الفرق الإسلامية فى العر الأموى .
ط . دار المعارف ١٩٦٦م .
– نورى القيس :
شعراء أمويون
ط . جامعة بغداد ١٩٧٦م .
– وهب رومية :
قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموى
ط . وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ١٩٨١م .

- يوسف خليف :

* تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى

ط . دار نشر الثقافة - القاهرة ١٩٧٦م .

* الحب المثالى عند العرب

ط . دار المعارف ١٩٦١م .

* حياة الشعر فى الكوفة

ط . دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٨م .

* داراسات فى الشعر الجاهلى

ط . مكتبة غريب القاهرة ١٩٨١م .

* ذو الرمة شاعر الحب والصحراء

ط . دار المعارف ١٩٧٠م .

* الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى

ط . دار المعارف ١٩٦٦م .

* * *

# الفهرس

الصفحة

الصفحة



* * *

* * *